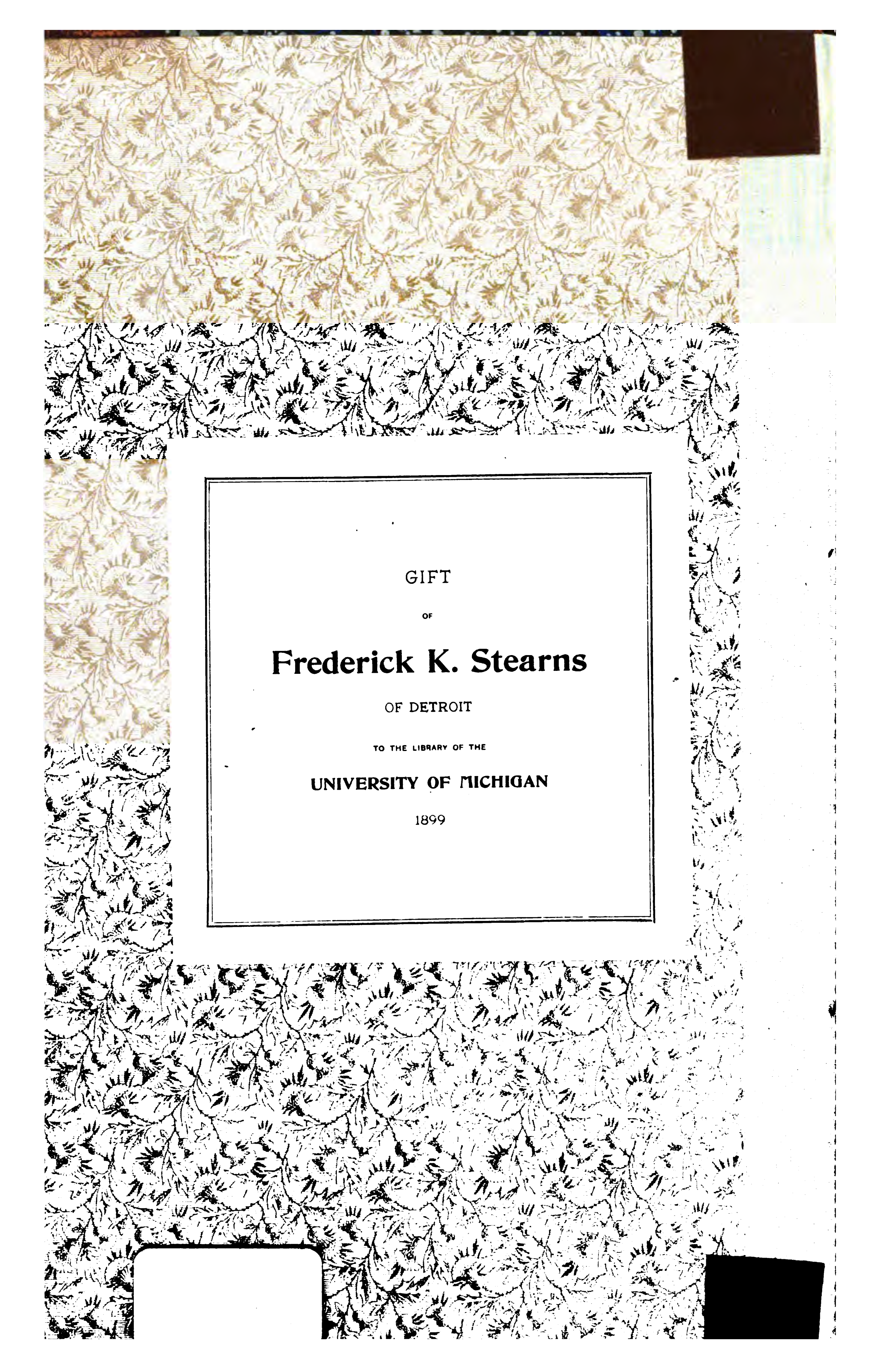
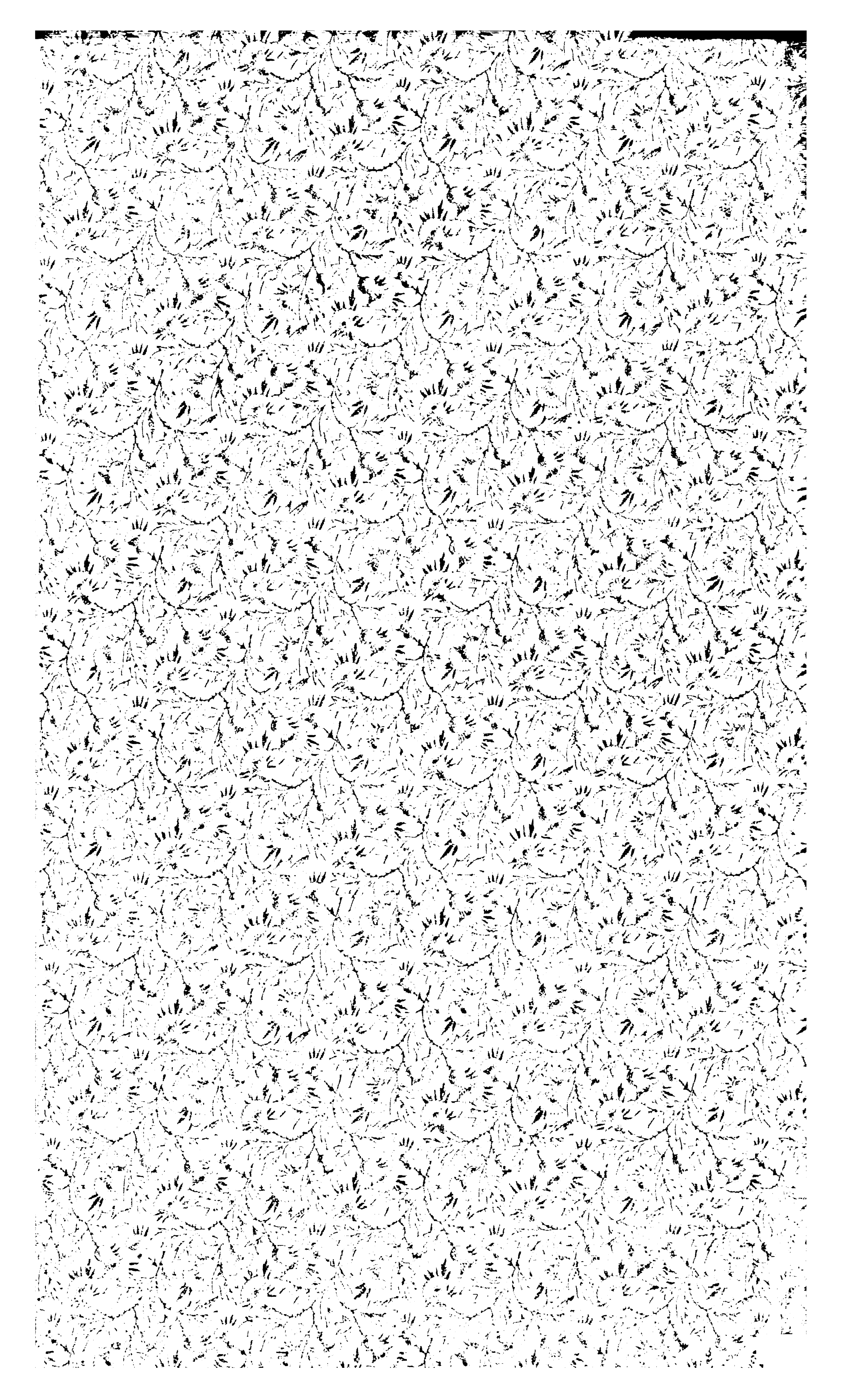

GIFT
OF
Frederick K. Stearns
OF DETROIT
TO THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
1899





MICHEL IVANOVITCH

GLINKA

ÉTUDE PUBLIÉE

PAR

LE MÉNESTREL

MICHEL IVANOVITCH

GLINKA

D'après ses mémoires et sa correspondance

PAR

OCTAVE FOUQUE

PRIX NET : 3 FRANCS

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 *bis*, RUE VIVIENNE

HEUGEL ET FILS

ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

1880

MICHEL IVANOVITCH GLINKA

SLAVSIA Chœur Triomphal de la VIE pour le TSAR



Paris, AU MÉNESTREL, 2bis Rue Vivienne. HEUGEL & FILS, Editeurs

MICHEL IVANOVITCH GLINKA

D'APRÈS SES MÉMOIRES ET SA CORRESPONDANCE

AVANT-PROPOS

La Russie attire en ce moment l'attention de tous les esprits sérieux. Ce vaste empire, encore peu connu chez nous, offre de nombreux sujets d'étude et d'observation. C'est le pays des extrêmes. L'hiver y est très-rigoureux, l'été brûlant. Des jours sans fin y succèdent à des nuits interminables. Une civilisation raffinée à l'excès y coudoie des habitudes dignes des âges barbares. C'est là seulement qu'à côté de seigneurs dont les richesses étaient proverbiales, on voyait encore, il y a quelques années, un peuple de paysans qui n'avaient même pas la libre disposition de leurs personnes. Une religion étroite, une foi superstitieuse animent la plus grande partie de la population, tandis que les sectes philosophiques poussent la négation jusqu'aux dernières limites. En face d'un gouvernement autocratique, absolu, sans contrôle, se dresse un esprit révolutionnaire qui a projeté de détruire jusqu'aux fondements mêmes de la société. Enfin, chez un peuple qui a toujours passé pour fidèle, soumis, plutôt faible

et mou de caractère, les violences froides des nihilistes ont quelque chose qui étonne et souvent terrifie.

Tous ces contrastes frappent l'œil le moins observateur et sont curieux à étudier de près. Mais d'autres raisons attirent le musicien vers la Russie. C'est le pays qui paraît, à une heure prochaine, devoir disputer à la France la prééminence artistique. L'Allemagne musicale se personnifie dans Richard Wagner, de même que Verdi représente à lui seul l'Italie. Supposez ces deux géants disparus, rien ne reste autour d'eux. La Russie et la France, au contraire, possèdent chacune une véritable école musicale. Dans l'une et l'autre de ces nations s'élève un groupe de jeunes gens bien doués, résolus, pleins d'activité et d'énergie. Les compositeurs de Pétersbourg et de Moscou, comme ceux de Paris, ont la prétention de renouveler des formes qui leur paraissent usées. Seulement notre tempérament, nos habitudes d'esprit, notre besoin d'ordre et de pondération nous gardent malgré nous : nous restons classiques jusque dans nos écarts. Il en est autrement des Russes ; leur musique, impatiente du moule, insoucieuse de la forme, se déroule large et tumultueuse, pareille à un océan débordé. Qui l'emportera de la clarté française ou de la luxuriante imagination des hommes du Nord? C'est ce que l'avenir nous apprendra. En attendant, n'est-il pas intéressant d'étudier le mouvement artistique qui se produit à Moscou et sur les bords de la Néva ? Par-dessus les pays et les frontières, les artistes doivent se connaître, s'apprécier, se pénétrer les uns les autres.

Un nom domine l'histoire musicale de la Russie : celui de Michel Glinka. L'auteur de *la Vie pour le Tsar* est venu en France en 1844. A une époque plus récente, quelques-uns de ses fragments symphoniques ont été exécutés aux concerts Pasdeloup. Des morceaux de ses opéras figuraient sur les programmes des concerts russes donnés au Trocadéro

en 1878, au moment de l'Exposition universelle; on se souvient que son hymne triomphal, *Slavsia*, eut les honneurs du *bis* et fut accueilli par d'enthousiastes acclamations. Cependant ni la vie ni les œuvres de Glinka ne sont bien connues dans notre pays. Aussi avons-nous saisi avec empressement l'occasion qui nous a été offerte de donner au public français quelques notes biographiques sur le fondateur de l'école musicale russe.

Ces notes sont pour la plupart extraites de *Mémoires* écrits en langue russe par Glinka lui-même, et publiés, après sa mort, dans une revue de Saint-Pétersbourg. La sœur du grand compositeur, Mme Schestakof, qui a voué à la mémoire de son frère un culte enthousiaste, nous a gracieusement remis un des rares exemplaires de ces *Mémoires*, tirés à part en petit nombre, avec autorisation de les publier en France. Le cadre du *Ménestrel* ne se prêtait pas à une traduction *in extenso;* nous avons pensé être agréable aux lecteurs de ce journal en écrivant pour eux un court récit de la vie de Glinka. Ajoutons avant d'aller plus loin — c'est pour nous un plaisir et un devoir de le déclarer — que nous devons à l'amicale obligeance de M. Charles de Coutouly, consul de France à Tiflis, d'avoir pu mener ce travail à bien; nous ne l'aurions pas entrepris si nous n'avions compté sur ce secours intelligent et éclairé. Nous devons aussi des remercîments à M. Vladimir Stassof, de Saint-Pétersbourg, qui après nous avoir fourni des renseignements précieux, s'est donné la tâche de revoir notre travail dans son entier.

I

NAISSANCE DE GLINKA. — SON ENFANCE, SON ÉDUCATION. — SA JEUNESSE.

Michel Ivanovitch Glinka naquit le 20 mai 1804, au matin, dans le village de Novospasskoïé (gouvernement de Smolensk) qui était la propriété de son père, capitaine en retraite. Il fut élevé par sa grand'mère paternelle, excellente vieille femme qui, comme toutes les grand'mères, adorait son petit-fils. Michel était venu au monde avec un tempérament faible, nerveux, maladif : raison de plus pour le soigner, le choyer comme le plus chéri des enfants gâtés. Seulement l'affection de l'aïeule se trompait : ce n'est pas en le maintenant, toujours enveloppé de fourrures, dans une chambre où la température atteignait vingt degrés Réaumur, en le bourrant de gâteaux et de sucreries, que l'on pouvait espérer de combattre l'extrême nervosité de l'enfant, enrichir un sang pauvre et raffermir une constitution chancelante. Glinka a été malade toute sa vie. Toute sa vie il s'est soigné : ses *Mémoires* sont pleins de détails sans cesse renouvelés sur les visites aux médecins, les traitements indiqués et suivis, les effets le plus souvent désastreux de ces médications. Nous glisserons là-dessus, craignant de dépoétiser notre héros par ces récits où il semble se complaire.

La vocation musicale de Glinka se révéla de très-bonne heure, mêlée d'abord à des impressions d'un autre ordre, et

comme greffée sur l'extase religieuse. Les cérémonies solennelles de l'église de Novospasskoïé remplissaient, nous dit-il, sa jeune âme d'un poétique enthousiasme. Mais ce qui le ravissait surtout, c'était le son des cloches ; il passait ses journées à imiter cette musique divine en tapant à tour de bras sur des bassins de cuivre.

A cette époque, le père de Glinka était quelque peu embarrassé dans sa fortune; aussi ne voyait-on pas à Novospasskoïé le luxe fastueux qui d'ordinaire entourait l'existence des grands propriétaires russes. Mais Mme Glinka avait un frère en meilleure situation, et qui, entr'autres avantages, possédait celui de pouvoir entretenir un orchestre. Quand les Glinka recevaient, ils priaient leur parent de leur envoyer des musiciens, qui tantôt faisaient danser, tantôt donnaient des concerts. Un soir, ces artistes jouèrent un quatuor de Crusel pour clarinette, violon, alto et basse. Le petit Michel avait alors dix ou onze ans ; il fut extraordinairement frappé de cette audition. Pendant deux jours il ne put penser à autre chose : tout entier au souvenir de ce poétique accord d'instruments, il vivait comme dans un rêve extatique, ne donnant à ses travaux d'écolier qu'une attention distraite. Le professeur de dessin s'en aperçut, et gourmanda son élève sur la passion musicale qu'il avait fini par deviner : « Que voulez-vous? répondit l'enfant, *la musique c'est mon âme !* »

L'orchestre de son oncle devint pour le jeune Glinka la source des jouissances les plus vives. A l'heure du souper se faisait entendre un octuor composé de deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, qui jouaient des morceaux originaux russes. Cette sonorité douce et voilée, la mélancolie des chants eux-mêmes dégageaient une poésie intense. Dans quelques années, Glinka devenu homme, au moment de se jeter dans la carrière du compositeur, se souviendra des

chants nationaux qui ont entouré son enfance d'une si suave atmosphère musicale ; il voudra devenir et deviendra le fondateur d'une nouvelle école, qui prendra racine dans les entrailles mêmes du sol de la patrie.

Après souper, on dansait, et Glinka, au lieu de se mêler au quadrille, prenait un violon ou une flûte et s'essayait, d'instinct, à faire des parties de chant ou d'accompagnement. Son père venait le chercher, et lui désignant des jeunes filles qui faisaient, selon l'expression consacrée, tapisserie, lui ordonnait de faire danser ses invitées. L'enfant obéissait ; mais dès qu'il en trouvait l'occasion, il fuyait de nouveau la danse pour aller s'installer à l'orchestre.

Pendant ce temps il apprenait le russe, l'allemand et le français avec une gouvernante qui lui enseignait aussi la géographie et la musique. Il fit de rapides progrès sur le piano. Il travaillait le violon sous la direction de l'un des musiciens de son oncle, mais le professeur n'était pas excellent : l'élève contracta de graves défauts, qu'il ne put jamais corriger. Il finit plus tard par abandonner tout à fait cet instrument, sur lequel il se sentait médiocre.

En 1817, son père le mène à Saint-Pétersbourg, dans une pension dépendant de l'Institut pédagogique qui venait d'être fondé pour les enfants de la noblesse. Là, installé avec trois de ses camarades et un gouverneur, le jeune Glinka fait venir dans sa chambre un pianino, qu'il échange bientôt contre un magnifique et excellent Royal-Tichner. Il suivait à l'Institut des cours de latin, de français, d'allemand, d'anglais et de persan. Avec la facilité naturelle aux Russes, il se rendit ces six langues familières. Parmi les sciences, celles qui l'attiraient le plus, c'étaient la géographie et la zoologie. Il aimait, nous dit-il, à observer les lois de la nature et la merveilleuse diversité de ses moyens. Ce goût devint si extraordinaire chez Glinka que, dans son adolescence, il remplissait son apparte-

ment à la campagne, et même en ville, d'oiseaux et de toutes sortes d'animaux privés. Cependant il ne négligeait pas l'étude des autres branches de connaissances; il devint bientôt si fort en arithmétique et en algèbre qu'il fut nommé répétiteur pour ces deux sciences.

Quand il écrivit ses *Souvenirs* pour sa famille, Glinka avait déjà atteint la cinquantaine. Toujours souffrant, toujours préoccupé de son état, il n'était certes pas ce qu'on peut appeler un gai compagnon. Mais en se reportant au temps de sa jeunesse, il redevient jeune; il nous conte des histoires de collège, et ne peut s'empêcher de nous portraiturer quelques-uns de ses maîtres d'études.

Détachons une de ces figures :

Notre bon sous-inspecteur Ivan Ekimowitch Kolmakof était la consolation de nos misères. Quand il apparaissait, notre cœur se dilatait. Ses sorties facétieuses, accompagnées de clignements d'yeux et de bizarres grimaces, l'avaient rendu populaire. L'élève Soboleski avait composé sur lui des vers qui se chantaient aux heures des repas. Les deux salles qui nous servaient de réfectoire étaient étroites, mais fort longues. Les tables étant dressées dans le sens de la longueur, il y avait une assez grande distance entre les deux bouts. Dès que nous étions assis, Ivan Ekimowitch faisait son apparition. Il portait des souliers à bouffettes, un pantalon gris, un frac clair, chauve par places, et sur lequel les parties dépouillées de leur peluche se détachaient en plaques lumineuses. Il marchait d'un air important, d'un bout à l'autre de cette longue rangée de jeunes espiègles, clignant des yeux et arrangeant sans cesse son gilet.

Nous aimions tous Ivan Ekimowitch pour son incommensurable bonté. Cependant nous nous moquions de lui volontiers, « d'autant et à plus forte raison » qu'Ivan « daignait se fâcher, » (c'étaient là ses expressions), et il le faisait de la façon la plus comique du monde. Sa figure plate, marquée de la petite vérole, avec son nez en forme de bouton d'habit, prenait alors un aspect pourpre. Ses mouvements convulsifs, ses roulements d'yeux, ses perpétuels

démêlés avec son gilet, qu'il tirait toujours par le bas, devenaient de plus en plus extraordinaires, et sa voix tout à coup s'élevait au diapason du soprano le plus aigu.

Or, voilà qu'un jour au moment du déjeuner, Ivan Ekimowitch fait son entrée. Il va et vient avec sa solennité habituelle. Mais quoi ! on entend en sourdine quelque chose comme une sérénade qui part d'un des bouts de la table. Ivan Ekimowitch tombe en arrêt, prête l'oreille, finit par entendre son nom, soupçonne, commence à conjecturer qu'on pourrait se moquer de lui, et dirige ses pas vers la partie de la salle d'où semble partir le murmure. Démarche inutile : les lèvres ici sont muettes, et les dents broient avec ardeur la maigre chère offerte aux appétits. Le chant, sans s'interrompre, a passé de l'autre côté de la salle. Ivan Ekimowitch s'y précipite : même silence, même activité des mâchoires, et de nouveau la musique se fait entendre dans le coin opposé. Ivan Ekimowitch, immobile, tressaille, et d'une voix glapissante s'écrie : « Gamins ! polissons ! » Ce qui ne nous empêcha pas de recommencer : car si Ivan Ekimowitch se fâchait souvent, il ne punissait jamais. En somme, c'était une excellente nature. Il disait en parlant de lui-même : « Petit Ivan, bon moujick et honnête chrétien », ou avec une variante : « honnête chrétien et bon moujick ».

Les *Mémoires* de Glinka sont écrits sans la moindre prétention. Impossible d'y trouver un « morceau de facture. » Nous avons cependant voulu transcrire ces pages, parce qu'elles ont, avec une bonne humeur communicative, une saveur locale très-accentuée. Au milieu de l'indécision flottante des contours, n'y a-t-il pas là quelque chose de la bonhomie, de la simplicité de formes qui ont rendu populaires chez nous les récits de M. Tourguéneff ?

D'autres fragments seraient à citer, entre autres la description d'un voyage au Caucase. Glinka avait alors vingt ans et allait prendre les eaux. La vue, nouvelle pour lui, de la nature méridionale, le plonge dans une admiration étonnée. Il tombe en extase devant le premier chêne aperçu

sur la route. Les arbres fruitiers aux brillantes couleurs, les pommiers, les cerisiers ravissent ses yeux. Plus loin, nouveau spectacle : les noires *izbas*, sorte de huttes faites de troncs d'arbre où s'abritent les paysans russes, ont disparu pour faire place à de blanches maisonnettes crépies à la chaux, et le jeune voyageur pousse des cris de joie. Le soir, étendu dans sa voiture, il plonge avec ravissement ses regards dans le ciel profond et clair qu'étoilent des milliers d'astres étincelants. Bientôt la chaîne majestueuse du Caucase déroule à l'horizon ses plateaux couverts de neiges éternelles. On rencontre des montagnards aux costumes pittoresques ; les chèvres sauvages grimpent sur les rochers, s'abreuvent aux fraîches cascades ; les aigles, par bandes nombreuses, tournoient dans le ciel bleu.

Après une cure dont les effets ne paraissent pas avoir été excellents, Glinka rentre à Novospasskoïé. Laissons-lui de nouveau la parole :

La surexcitation nerveuse produite par l'usage des eaux sulfureuses, dit-il, et aussi la multitude d'impressions nouvelles qui s'étaient pressées dans mon cerveau, avaient mis le branle à mon imagination. Je repris l'étude de la musique avec une nouvelle ardeur. Deux fois par semaine nous recevions des amis, et l'orchestre se faisait entendre. Je préparais ces séances de la façon suivante : je faisais d'abord répéter à part chaque artiste, à l'exception des plus forts, jusqu'à ce qu'il n'y eût plus une seule note fausse ou douteuse. Je pus ainsi étudier à fond les procédés des maîtres de l'orchestre. Je me rendais compte ensuite de l'effet général en dirigeant moi-même l'exécution, mon violon à la main. Quand le morceau allait bien, je m'éloignais de quelques pas, et jugeais ainsi à distance. Voici les principales pièces qui composaient le répertoire. D'abord des ouvertures : *Médée*, *l'Hôtellerie portugaise*, *Lodoïska*, *Faniska*, *les Deux Journées*, de Cherubini (les deux premières étaient mes préférées) ; *Joseph*, *le Trésor supposé*, *l'Irato*, de Méhul ; *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *la Clémence*

de Titus, *les Noces de Figaro*, de Mozart ; *Léonore* (en *mi* majeur), de Beethoven ; puis des symphonies de Mozart (en *sol* mineur), de Haydn (en *si* bémol), de Beethoven (en *ré* majeur). On ne jouait pas encore d'ouvertures de Rossini.

Voilà, certes, une façon d'étudier l'instrumentation qui ne manque pas de charme, et qui doit produire de bons résultats. Si pareille chance était échue aux élèves de nos conservatoires !

Dès l'âge de dix-huit ans, Michel Ivanovitch était sorti premier de la pension de l'Institut, avec droit au *tchin* de dixième classe. Toujours préoccupé de musique, il ne se pressa pas de trouver un emploi. Cependant le 7 mai 1824, il fut nommé à un poste de secrétaire-adjoint à la direction du ministère des voies et communications. Les appointements étaient fort convenables, le travail peu fatigant, la responsabilité nulle. Quoi de mieux pour un artiste ? Son service le mit en rapport avec des collègues et des fonctionnaires qui se trouvèrent être des amateurs de musique distingués. Sa passion dominante ne put que s'accroître dans ce milieu, et il continua de travailler sous la direction de Carl Mayer, qui, très-satisfait de son élève, ne voulut même plus recevoir le prix de ses leçons. « Vous avez trop de talent, lui dit-il, pour que je sois encore votre professeur. Venez tous les jours me voir : nous ferons de la musique ensemble. »

Carl Mayer fut, avec Dehn, de Berlin, dont nous aurons occasion de parler, le seul maître de Glinka. Il avait antérieurement pris quelques leçons du célèbre pianiste Field.

Quoique je ne l'aie pas entendu bien souvent, écrit-il dans ses *Mémoires* à propos de ce dernier virtuose, je me rappelle encore son jeu à la fois doux et fort, empreint d'une admirable précision. On eût dit, non pas qu'il frappait le clavier, mais que ses doigts tombaient sur les touches comme de grosses gouttes de pluie qui se

seraient répandues en perles sur du velours. Je ne partage pas, — et ici je crois être d'accord avec tous ceux qui, aimant sincèrement la musique, auront entendu Field, — je ne partage pas l'opinion de Liszt, lequel me dit un jour qu'il trouvait le jeu de ce maître « endormi (1). » Non, le jeu de Field n'était pas endormi; au contraire, il était souvent hardi, capricieux, imprévu. Seulement il se gardait de faire descendre l'art au niveau du charlatanisme; son idéal n'était pas de *fatiguer des côtelettes* (2) à la façon des pianistes aujourd'hui à la mode.

Ce fut Mayer qui perfectionna le style de Glinka, lui enseignant à distinguer les divers genres de musique, à préférer les vrais classiques, et à les jouer correctement et simplement, sans exagération, sans affectation. Mayer n'était pas un pédant, mais un artiste. C'est pourquoi son élève s'attacha à lui. Un pédagogue ordinaire n'eût pas été le fait de Glinka. Il poussait à un tel point l'horreur des choses enseignées et apprises par routine, qu'il avait dû renoncer à l'étude de l'harmonie, n'ayant pu dépasser sous un premier maître la leçon élémentaire sur les intervalles et leurs renversements. Il composait néanmoins, et Mayer consentait à guider ses essais. Mais à cette époque, nous dit-il, ses notions théoriques étaient si vagues que le plus souvent « il prenait la plume sans savoir par où commencer, comment marcher ni où aller. »

Alors déjà fermentait en Russie, surtout parmi les classes élevées de la société, un esprit de réforme qui, toujours contenu, tournait aux révolutions violentes. Glinka resta étranger aux questions qui passionnaient certains esprits autour de lui. Un jour il rencontre un de ses camarades

(1) Ce mot est en français dans l'original.

(2) Nous avons hésité à traduire cette bizarre expression. Glinka compare le jeu de certains virtuoses qui jouent brutalement et fort, au mouvement du cuisinier qui bat et *fatigue* certaines viandes pour les attendrir.

de pension, qui lui fait de vifs reproches sur l'emploi de son temps. « Vous n'avez pas de pensées sérieuses, dit cet ami au musicien, vous vous perdez en futilités indignes de vous. » Glinka répondit comme il put, disant qu'il lui paraissait préférable, en général, de suivre son penchant naturel et les goûts de son âge. Quelques jours après, le camarade sermonneur, qui sans doute faisait partie d'une société secrète, était condamné à la dégradation et envoyé en Sibérie.

Glinka craignit un instant de subir un pareil sort, quoiqu'il n'eût rien fait pour le mériter. Voici dans quelles circonstances.

L'avénement de Nicolas Pavlevitch, qui succédait à son frère Alexandre, mort le 1er décembre 1825, fut, comme on sait, le signal d'une insurrection militaire dès longtemps préparée. L'émeute réprimée par le canon, on instruisit le procès de ceux qui l'avaient organisée. Le jeune tsar avait montré dans ces circonstances périlleuses un remarquable sang-froid; après la victoire, il fit preuve d'une impitoyable rigueur. Cinq des accusés furent condamnés à mort et attachés à la potence; on expédia les autres en Sibérie. Tous appartenaient à la plus haute noblesse de Saint-Pétersbourg. Glinka assista en curieux à une des premières manifestations de la révolution: lui-même va raconter cet incident :

Le 14 décembre au matin, nous sortîmes de bonne heure, le fils de notre ancien sous-inspecteur à la pension et moi. Nous nous dirigeâmes vers le palais d'hiver, d'où nous vîmes bientôt sortir l'empereur. La figure majestueuse et imposante de notre souverain est restée profondément gravée dans ma mémoire. Je le voyais ce jour-là pour la première fois. Pâle, l'air tant soit peu mélancolique, les bras croisés sur la poitrine, marchant à pas lents, il alla droit vers un attroupement, et dit à la foule : « Enfants, enfants, dispersez-vous. » Nous restâmes, mon ami et moi, quelques heures sur la place; après

quoi, pressé par la faim (je n'avais pas déjeuné), je me rendis chez Bactourine. Heureusement pour ma vie, ou tout au moins pour quelqu'un de mes membres : car peu de temps après mon départ, les coups de feu se firent entendre. La fusillade mitrailla les insurgés; plus tard le canon s'en mêla.

Quelques jours après, au milieu de la nuit, on frappe à ma porte. J'ouvre : c'était le colonel Varenzof, officier d'état-major attaché à mon département; d'un ton qui n'admettait pas la réplique, il m'ordonne de le suivre immédiatement chez Son Altesse.

Figurez-vous la stupeur d'un homme à peine éveillé, ne sachant de quoi il s'agissait. Songez que parmi les insurgés il y avait des gens avec qui j'étais fort lié. J'éprouvai alors, quoique pour un temps assez court, le sentiment de la crainte. J'avais le cœur glacé, mon esprit était tombé jusque dans mes talons. Je fus levé, habillé en une minute. Tandis que nous nous rendions chez le duc de Wurtemberg, chef du ministère des voies et communications, frère de l'impératrice sœur Maria Féderovna, je conjurai le colonel de me dire de quoi j'étais accusé. Il me rassura d'un mot. Kuchelbecker, ancien gouverneur, était impliqué dans la conspiration. Deux de ses neveux, Dimitri et Boris Gregorevitch Glinka, qui se trouvaient être mes parents, s'étaient enfuis. On les cherchait, et on voulait s'assurer qu'ils n'étaient pas cachés chez moi. Introduit auprès de Son Altesse, j'exposai avec beaucoup de calme et en français, langue que je possédais à merveille, que mes cousins, fils d'un gentilhomme de la chambre du grand-duc, élevés aux frais du gouvernement, étaient des jeunes gens très bien pensants. Le prince m'écouta avec bienveillance et me congédia.

II

PREMIERS ESSAIS DE COMPOSITION MUSICALE.

Entre temps, Glinka composait des morceaux de piano ou des romances; il eut bientôt occasion de s'essayer plus sérieusement. C'était chez le général Apoukhtine, aux environs de Smolensk; Glinka écrivit la musique d'une cantate dont le sujet était précisément l'avènement de Nicolas. Il y parut lui-même dans un rôle de Génie, des ailes aux épaules et un flambeau à la main. Il avait de la voix, une voix forte, mal classée, ni ténor ni baryton, un peu nasillarde, qu'il sut assouplir par l'étude et qui lui valut plus tard quelques succès.

Malgré certaines gaucheries, nous dit-il, cette cantate fut mon premier essai quelque peu réussi dans le grand style vocal; la musique en était véritablement dramatique, c'est-à-dire qu'elle s'appliquait exactement au sens des paroles.

Remarquons cette dernière phrase; elle nous donne une indication précieuse sur l'idéal de Glinka au théâtre, et notons que l'exécution de la cantate en question avait lieu en 1826.

Michel Ivanovitch était né avec un caractère timide, sauvage plutôt: enfant gâté, il était habitué à voir tout céder à ses volontés et ne suivait que son caprice. Il n'avait peut-

être pas toute la souplesse qu'exige en Russie la carrière de l'administration. Aussi le voyons-nous se démettre bientôt de son emploi. Il se lance alors dans une société de jeunes gens très riches, et aussi très artistes, écrit des romances sur des vers français du prince Galitzin, court les soirées à la suite des frères Tolstoï. L'assurance lui vient avec l'habitude du monde ; son talent de chanteur et de pianiste est partout fêté. Un passage des *Mémoires* donnera une idée du genre de vie qu'il menait à cette époque.

A la fin d'août 1828, Galitzin, Tolstoï, d'autres jeunes gens et moi eûmes l'idée de donner une sérénade publique sur l'eau. Nous prîmes deux embarcations que nous illuminâmes avec des lanternes vénitiennes. Dans l'une montèrent les organisateurs de la fête, dans l'autre les trompettes du régiment des chevaliers-gardes. Sur la poupe de la première était un piano, à l'aide duquel j'accompagnais et dirigeais les chœurs. Je me rappelle l'excellent effet produit par la voix de ténor de Tolstoï dans les romances. Le chœur de *la Dame blanche*, de Boïedieu « Sonnez, sonnez » fut très-bien exécuté. Après chaque morceau de chant, les fanfares éclataient sur la seconde barque. Les instruments à clefs et à pistons n'avaient pas encore été inventés, et l'oreille ne souffrait pas des sons faux et discordants dont on l'agace aujourd'hui. Une mazurka du comte Michel Yourievitch Wielhorski, écrite spécialement pour trompettes, produisit sur moi une forte impression. Plus tard j'ai composé le *Slavsia* de *la Vie pour le Tsar* en vue de trompettes simples; et s'il était possible aujourd'hui de former un orchestre pareil à celui qui concourait à nos sérénades, il est certain que ce final serait d'un plus grand effet.

Il fut parlé de notre sérénade dans *l'Abeille du Nord;* ce succès nous encouragea à tenter autre chose. Nous donnâmes bientôt une représentation au prince Kotchoubey, président du conseil de l'empire. Nous étions seize jeunes gens, parmi lesquels Bachoutski, Stéritch, Protassof; nous avions un orchestre, avec Meyer au piano. Costumé en femme, je jouai le rôle de dona Anna dans une traduction du *Don Juan*, de Mozart; puis j'improvisai au piano.

Nous donnâmes une autre représentation au Palais de Tsarsko-

Sélo. On y chanta une sérénade de moi et des couplets avec chœur que j'avais composés sur des vers de Galitzin. Ivanof chantait les couplets; les chœurs étaient confiés aux chanteurs de la chapelle impériale, dont Ivanof lui-même faisait partie.

De là nous allâmes à Marino, dans le gouvernement de Novgorod-la-Grande, à deux cents verstes de Pétersbourg, chez la princesse Stroganof. J'y jouai Figaro dans *le Barbier de Séville*...

Depuis l'époque des ballets de cour, c'est-à-dire depuis deux siècles, on n'avait vu nulle part la jeunesse aristocratique d'un pays faire ainsi de l'art théâtral et lyrique sa principale occupation. Tout en écrivant un album de romances avec Galitzin, Glinka amasse des matériaux dont il se servira plus tard quand la réflexion et l'étude auront mûri son talent. Un jour, allant en calèche avec des amis voir les chutes d'Imatra, en Finlande, il entend l'un des postillons chanter une chanson très-originale. Il s'empresse de la noter : cette chanson deviendra la ballade de Finn dans l'opéra *Rousslan et Ludmila*. Une autre fois c'est le secrétaire de l'ambassade persane qui lui chante un air de son pays : vite dans les cartons, cet air qui doit fournir au même ouvrage le si joli chœur des *Fleurs harmonieuses*.

III

VOYAGE EN ITALIE. — PROJET D'UN OPÉRA NATIONAL RUSSE.

Au milieu de cette vie très-occupée, Glinka nourrissait un désir : celui de voyager et de connaître le midi de l'Europe. Son père s'opposait à ce projet. Heureusement, un vieux médecin de Smolensk sut découvrir « un quadrille de maladies qui lui dansait dans le corps », et le 25 avril 1830, le jeune Michel partait, en compagnie du chanteur Ivanof, pour aller prendre les eaux d'Allemagne et visiter l'Italie.

Passons sur les incidents de la route. Arrivé à Milan et logé près du Dôme, « la vue de cette église magnifique..., la ville elle-même, la pureté du ciel, les yeux noirs des dames milanaises, leurs gracieuses et élégantes mantilles » jetèrent Glinka dans un enthousiasme facile à comprendre.

Michel Ivanovitch nous a déjà averti que dans sa jeunesse la société des hommes ne lui plaisait pas outre mesure; il préférait les dames, qui de leur côté aimaient en lui l'excellent chanteur et le pianiste toujours prêt à s'exécuter de bonne grâce. La quantité d'amies qu'il nomme dans ses souvenirs à propos de son séjour en Italie est considérable. Selon toute apparence, ces liaisons n'allaient pas au delà des bornes d'une honnête amitié. Pourtant, avec une naïveté qui fait sourire, Glinka nous dit qu'après ses premières publications

musicales (1) il dut renoncer à ses dédicaces qui « faisaient jaser et excitaient des jalousies ». Plus tard, et surtout après son mariage, il eut des aventures moins platoniques; le récit en est médiocrement intéressant, nous le passerons sous silence.

Dans les chapitres des *Mémoires* consacrés à l'Italie nous relèverons seulement ce qui a trait à la musique et aux artistes que Glinka a rencontrés. Justement, cette année-là, Duprez était engagé à Milan. Sa voix, dit Glinka, était assez mince, mais fraîche. « Il chantait déjà quelque peu à la française, c'est-à-dire qu'il relevait chaque note avec affectation (2). »

Tandis que son camarade Ivanof se perfectionnait dans l'art du chant sous la direction du professeur Bianchi, Glinka alla demander des leçons de contrepoint à Francesco Basili, directeur du Conservatoire de Milan. Mais décidément le carillonneur de Novospasskoïé était rebelle à ce genre sévère d'études : le contrepoint à quatre parties de la deuxième espèce, qui, dans la pensée de Basili, devait aviver l'intelligence musicale de l'élève (*sottilizar l'ingenio*), ne lui inspira que du dégoût.

Le théâtre de la Scala possédait, en 1830, une troupe exceptionnelle, et comme *maestri di orchestra*, Donizetti et Bellini. Vers la fin de la saison, Glinka eut la bonne fortune de voir la première représentation de *la Sonnambula*.

(1) A cette époque, Glinka, encore au début de sa carrière, n'osait guère se risquer à voler de ses propres ailes. La plupart des morceaux qu'il a publiés en Italie — il y en a un assez grand nombre — sont des transcriptions, fantaisies, sérénades sur des thèmes de Rossini, Bellini, Donizetti.

(2) Ces mots sont en français dans l'original. Est-il nécessaire de dire que l'auteur de ce travail n'est nullement responsable des opinions émises par le maëstro russe? On en trouvera quelques-unes qui ne sont guère favorables à la France. Fallait-il les omettre? N'est-il pas bon, au contraire, que nous apprenions ce que l'étranger pense de nous, et que, sensibles à la louange, nous sachions entendre la critique?

Cet ouvrage, attendu avec impatience, produisit, malgré ses défauts, un effet prodigieux. Vers les dernières représentations, la Pasta et Rubini, qui jouaient les principaux rôles, désireux de soutenir Bellini, leur maître préféré, chantèrent avec un véritable enthousiasme. Dans le pathétique final du second acte, ils pleuraient pour de bon. C'était, assurément, un singulier spectacle de voir, en plein carnaval, tout le monde s'attendrir et pleurer, sur la scène, aux fauteuils et dans les loges. J'étais habituellement placé dans l'avant-scène de l'ambassade russe, où mes compatriotes et moi versâmes une quantité raisonnable de larmes.

Glinka et Ivanof commençaient à être connus à Milan ; on parlait de ces deux *maestri russi*, dont l'un chantait, et l'autre composait des morceaux de piano. En 1831, Glinka fit la connaissance du pianiste-compositeur Pollini, un original, à en juger par les quelques lignes que lui consacre notre auteur :

Pollini était un des artistes les plus remarquables que j'aie rencontrés. C'est à lui, et non à un autre, il faut le reconnaître, qu'appartient l'inauguration du système de la virtuosité moderne. Au surplus, Liszt était de cet avis : un jour que je lui en parlais, il m'a dit avoir écrit je ne sais plus où un article dans ce sens (1).

A l'époque où je le vis, Pollini avait quatre-vingts ans. Il conservait sa santé grâce, disait-il, à une hygiène bien entendue, ne mangeant jamais de viande, se nourrissant exclusivement de légumes, de

(1) Il est certain que Pollini a, le premier, appliqué d'une façon systématique le procédé que Thalberg s'est approprié depuis : chant dans le médium du piano, divisé aux deux mains, avec arpèges, traits et broderies accompagnant la mélodie et faisant résonner toute l'échelle de l'instrument Il a notamment composé dans ce goût, nouveau à son époque, un morceau intitulé : *Uno de' trentadue esercizi in forma di toccata*, écrit sur trois portées, dédié à Meyerbeer, et précédé d'une lettre à ce maître, où Pollini s'exprime ainsi : « Je me suis proposé d'offrir un chant simple, plus ou moins large et de différents caractères, combiné avec un accompagnement de rythmes variés, afin d'amener l'exécutant à distinguer la partie de chant des parties d'accompagnement par un toucher spécial et une nuance particulière d'expression ». (Voy. Fétis, *Biogr. univ.*).

fruits et de laitage. Cela ne l'empêchait pas d'avoir gardé toutes ses facultés : malgré son âge, il jouait encore admirablement sa musique, laquelle était remplie de complications inabordables pour tout autre virtuose. Il tirait du piano une sonorité distinguée et fine, bien différent des *maestri* milanais, qui tous avaient des doigts impitoyables (1).

Pollini aimait sincèrement son art. Il avait commencé par écrire des opéras, mais s'étant aperçu que dans ce genre il ne produirait jamais rien de particulièrement original, il avait résolu de donner à ses facultés une autre direction. Le succès avait couronné ses efforts. Il avait conquis à Milan une grande réputation ; connu, estimé de tous les artistes, il était fort lié avec Rossini, qui, un jour, chanta chez lui *Otello* tout entier *sans roulades*.

Malgré tous ces avantages, l'art n'était pas pour Pollini une source de revenu. Il tirait d'ailleurs ses moyens d'existence. Il avait inventé un rob dépurateur, qu'il appelait : EAU DE M. POLLIN, et qu'il vendait en quantité, à raison de un ducat le flacon.

En octobre 1831, Glinka fit un voyage à Naples. Inutile de décrire ses sensations, lui qui, dix ans auparavant, s'extasiait devant les chênes de la Russie méridionale, quand il vit des palmiers et des cactus. Les couchers de soleil sur le golfe, cette mer bleue qui reflétait un ciel éclatant, les îles de Capri et de Sorrente « brillant au loin comme des opales sur l'azur, » tout cela le jeta dans un ravissement inexprimable. Deux artistes lui furent principalement agréables et utiles, dans ce séjour enchanté : Mme Mainvielle-Fodor et Nozzari.

La première, quoique née à Paris, avait été élevée à Saint-Pétersbourg et pouvait passer pour Russe.

Ses manières, dit Glinka, sa tournure, sa conversation, sa coiffure, qui consistait en un foulard retombant sur les épaules, faisaient

(1) Glinka revient ici sur son expression *fatiguer des côtelettes;* il tient évidemment à cette image.

bien plutôt songer à une habitante de nos districts qu'à une cantatrice italienne. Elle avait épousé un acteur du théâtre français de Pétersbourg, et obligée de renoncer à la scène pour des raisons de santé, était venue se fixer à Naples. Son talent était digne d'admiration : elle exécutait les traits les plus difficiles sans effort, et aussi aisément qu'à Berlin, dans les concerts, les dames tricotent leurs bas.

Quant à Nozzari, professeur d'Ivanof, il lui faisait chanter des récits et des airs de Porpora, ne cessant de lui enseigner la clarté, la précision, la discrétion dans l'emploi des moyens. Pour peu que l'élève forçât, le maître l'arrêtait aussitôt, disant : « La force de la voix s'acquiert avec le temps et l'exercice ; mais la délicatesse, la fraîcheur, une fois perdues, ne se retrouvent jamais. »

Ivanof profita. de ces sages conseils. Bientôt Glinka se sépara de son compagnon pour remonter vers le nord de la Péninsule. Ivanof entra au théâtre, trouva des engagements superbes, fit pendant quelque temps les beaux jours des scènes italiennes, puis ayant amassé une fortune respectable, acheta près de Milan une maison de campagne où il se retira. Le curieux, c'est que l'empereur Nicolas se montra fort mécontent de ce que son chanteur ne fût pas rentré en Russie à l'expiration de son permis de voyage. Il s'exprima là-dessus de telle sorte, que les journaux craignaient d'offenser la Majesté en citant Ivanof. Le nom de cet artiste ne parut jamais sur une gazette russe, et ses succès restèrent longtemps ignorés de sa patrie (1).

Retourné à Milan, Glinka reprend sa vie d'homme de société, composant des morceaux pour les demoiselles, toujours sur des

(1) Ivanof a chanté au Théâtre-Italien de Paris en 1832, 1835, 1850. Fétis mentionne plusieurs fois le nom de cet artiste, notamment dans la biographie de Glinka et dans celle de Bianchi; mais il a négligé de lui consacrer une notice spéciale.

motifs d'opéras italiens. Il voit Rolla, célèbre altiste, alors âgé de quatre-vingts ans, fait la connaissance de Bellini, lui parle des musiciens allemands que le chantre de *Norma* ne connaissait guère, entend la Grisi, qui était fort belle, mais traînait, dit-il, un peu trop la voix, voit jouer *Otello*, qui l'impressionne vivement, puis atteint de nostalgie, se décide à quitter l'Italie pour rejoindre à Berlin une de ses sœurs qui y séjournait avec son mari. Arrêtons-nous avec lui un instant pour examiner le chemin parcouru, et jeter un regard sur l'avenir.

Je ne crois pas inutile, dit Glinka, de donner ici un aperçu des avantages que je recueillis de mon voyage en Italie.

Je fus souvent malade, mais j'eus aussi beaucoup de moments agréables et d'impressions poétiques dans ce pays. Mon fréquent commerce avec des chanteurs et des cantatrices de premier et de second ordre, ainsi qu'avec d'excellents amateurs de chant, m'initia aux détails pratiques de la conduite de la voix, art difficile s'il en fut. J'appris à bien écrire en écoutant Nozzari et Mme Mainvielle-Fodor. Ces deux artistes avaient poussé l'art du chant au plus haut degré de la perfection. Ils savaient allier un fini incroyable à une grâce naturelle qu'il semble impossible, après eux, de dépasser et même d'atteindre... Quant à mes essais de composition à cette époque, je les considère comme ayant été assez malheureux. Je fus à même de faire d'utiles réflexions sur cette branche de mon art, mais tous les morceaux que j'écrivis pour faire plaisir à mes amis de Milan, et qui furent fort obligeamment édités par Giovanni Ricordi, ne servirent qu'à me prouver que je n'avais pas encore trouvé ma voie, et que jamais je n'arriverais à me faire sincèrement italien. La nostalgie de la patrie m'amena peu à peu à l'idée d'écrire de la musique russe.

Et en effet, à partir de cette époque nous le voyons tourmenté par l'idée de créer dans son pays une musique nationale. Étrange loi des contrastes ! C'est à Milan, sous ce ciel si différent de celui de sa patrie, en face de cette nature

étrangère, devant ces monuments d'une civilisation qui n'est pas la sienne, entouré d'Italiens qui pourtant l'affectionnent et le choient, c'est là qu'il se sent Russe jusqu'au fond de l'âme, homme du Nord jusqu'à la moelle !

Non, il ne s'habituera jamais au *sentimento brillante* des Méridionaux. Un sens interne l'avertit; il monte de son cœur à son cerveau quelque chose comme le parfum de la patrie absente, qui l'enivre et l'emporte. C'en est fait : il franchit de nouveau les Alpes, passe à Vienne, où, après avoir entendu l'orchestre de Strauss, il compose une *Cracovienne* qui lui servira plus tard, arrive à Berlin, et devient l'élève de Dehn.

Dehn était alors *custos* des galeries musicales à la Bibliothèque royale de Berlin ; en même temps il collaborait à la *Gazette musicale de Leipzig*. Ses leçons furent très-utiles à Glinka. Elles ne durèrent que cinq mois, mais ce court espace de temps suffit à ce maître excellent pour mettre de l'ordre dans les notions théoriques de l'élève. Glinka apprit la fugue et l'art du développement. Dehn écrivit pour lui quatre petits cahiers, où il résumait tout ce qu'il est nécessaire de savoir sur l'harmonie, la mélodie, le contrepoint et l'instrumentation, et qui seraient sans doute bien curieux à consulter. En même temps, la critique du maître éclairait et guidait le goût du jeune disciple. Glinka s'essaya de nouveau à composer, uniquement, cette fois, sur des motifs russes. Il fit alors un certain nombre de morceaux qui plus tard ont trouvé place dans *la Vie pour le Tsar*. La préoccupation de fonder une musique nationale envahissait son esprit chaque jour davantage. « Ce désir me hantait », écrit-il. Et, comme en rêve, il songe à un grand opéra, mais n'osant trop approfondir cette idée, car il se défiait encore de ses forces.

Il s'en ouvre pourtant dans une lettre écrite à un ami de Pétersbourg, lettre que nous demandons la permission de citer presque tout entière : en même temps qu'elle révèle

les projets du jeune compositeur à cette époque, elle marque bien quelques traits de son caractère.

*A S*** T***.*

Berlin, 1832.

Mon bon S***,

Tu as tort de te plaindre de mon silence. L'ami n'a pas oublié l'ami : tu es toujours présent à mon souvenir, tout près de mon cœur.

La dernière fois, je t'ai écrit d'Italie, d'où tu avais dû recevoir de mes nouvelles à plusieurs reprises. J'ai quitté ce riant pays sans trop de regret. Que veux-tu ? Cette vie joyeuse, animée, bruyante, avait fini par me donner du dégoût. La faute en est à moi qui suis trop difficile au bonheur : car à te dire vrai, et toute modestie à part, j'ai rencontré là des personnes que j'aimais beaucoup, et j'y ai reçu les marques de sympathie les plus flatteuses qu'un artiste puisse ambitionner.

Je me souviens de *la Norma,* mais à l'heure qu'il est je vais volontiers au Royal-Opéra me régaler du *Freyschütz*. Et puis je suis journellement occupé avec Dehn ; j'emploie la plus grande partie de mon temps à profiter de ses conseils.

. . . .

Je ne resterai pas longtemps ici, et j'ai la plus grande hâte de voir venir le moment de t'embrasser. J'ai un projet en tête, une idée... ce n'est peut-être pas le moment de faire une entière confession; peut-être, si je te disais tout, craindrais-je de trouver peints sur ton visage les signes de l'incrédulité...

Et pourtant je dois te dire d'abord que toi-même tu me trouveras quelque peu changé : tu seras sans doute étonné de découvrir en moi bien plus que tu n'aurais jamais pu croire au temps de mon séjour à Pétersbourg.

Faut-il tout te dire?... Je pense que je pourrais, moi aussi, donner à notre théâtre un ouvrage de grandes proportions. Ce ne sera pas un chef-d'œuvre, je suis le premier à l'admettre, mais enfin ce ne sera pas si mal!...

Qu'en dis-tu?

L'important est de bien choisir le sujet. De toute façon il sera absolument national. Et non-seulement le sujet, mais la musique : je veux que mes chers compatriotes se trouvent là comme chez eux, et qu'à l'étranger on ne me prenne pas pour un glorieux, un présomptueux qui se pare, comme le geai, des plumes d'autrui.

Je commence à m'apercevoir que je pourrais t'ennuyer en prolongeant outre mesure une description de ce qui est encore dans les limbes de l'avenir. Et qui sait si je trouverai en moi la force et le talent nécessaires pour remplir la promesse que je me suis faite!...

. . . . Adieu.

Ton MICHEL.

Il règne dans cette lettre un ton de modestie charmante qui gagne notre sympathie. Avant tout, le jeune musicien amateur, aujourd'hui artiste véritable, craint une chose, c'est d'avoir l'air trop content de lui. Mais son démon l'agite : l'idée fixe veut à tout prix se faire jour. On dirait qu'une *voix* le pousse en avant, et que la Muse lui a soufflé : « Tu écriras de la musique russe! » Il hésite : ne va-t-on pas, et avec raison, sourire de sa tentative, peut-être se moquer de lui? La peur l'étrangle et paralyse sa plume. Aussi que de précautions oratoires avant d'arriver au fait!... Cependant il retrouve le sentiment de sa valeur. Après tout, il a beaucoup travaillé, réfléchi, mûri. Il le sait, et croit devoir en avertir son ancien camarade. « Tu verras, semble-t-il dire, je suis beaucoup plus fort que tu ne crois! »... Puis il voudrait reprendre cette parole à peine tombée de ses lèvres. De nouveau il hésite, regarde le but à atteindre, mesure et se trouve bien petit : est-il sûr de voler aussi haut sans se brûler les ailes?... Enfin, qui sait?... La lettre se termine sur cette interrogation, résumé des sentiments divers qui agitent son âme : espoir, doute, timidité craintive, noble ambition, foi légitime en l'avenir.

IV

LE MARIAGE DE GLINKA. — SON PREMIER OPÉRA : *la Vie pour le Tsar.*

Glinka était encore à Berlin quand il apprit tout à coup la mort de son père. Lui et sa sœur se mirent aussitôt en devoir de retourner à Novospasskoïé. Mais la santé de Mme Guédéonof ne permettait pas qu'elle voyageât sans garde-malade. Elle en chercha par la voie des journaux. Sur les annonces insérées dans les principales feuilles, quarante personnes environ vinrent se présenter. Toutes reculèrent devant la durée du voyage, sauf une jeune fille nommée Louise. Elle était d'un extérieur assez agréable, mais avait des pieds et des mains d'une longueur démesurée. Frappé de cette difformité, Glinka, en la voyant, avait dit à sa sœur : « Toutes hors celle-ci ! » Pourtant, les autres ne voulant pas partir, il fallut bien emmener Louise. « Cette circonstance, nous dit Glinka, eut une influence singulière sur ma destinée. » Le bon Michel tire ses conséquences de loin, et l'influence annoncée fut assez indirecte, comme on va voir.

Au bout de quelques mois, la mère de Glinka dut aller à Saint-Pétersbourg, en compagnie de sa fille, Mme Guédéonof; Michel Ivanovitch fut chargé de ramener à Berlin Mlle Louise. Glinka avait laissé en Prusse une affection qui paraît avoir été sérieuse. L'objet de ce sentiment très-vif était une belle Juive, élève du professeur de chant Techner, et à qui le jeune com-

positeur russe donnait des répétitions. Il avait écrit à son intention *Six études pour contralto*, où il avait rassemblé, pour l'utilité de la cantatrice, tout ce que son récent voyage d'Italie lui avait appris sur l'art de conduire ce précieux instrument, la voix humaine. Depuis son départ de Berlin, il n'avait pas cessé de correspondre avec Marie, et même avec ses parents. Son plus vif désir était de retourner dans la capitale de la Prusse : inutile de dire qu'il saisit avec empressement le prétexte de servir de chaperon à Mlle Louise. Mais les temps étaient proches, et personne n'échappe à la fatalité. Arrivés à Smolensk, il se trouva que les papiers de Louise n'étaient pas en règle ; il fallut aller à Pétersbourg quérir les *visa* indispensables. Glinka, toujours accompagné de la bonne allemande, va retrouver sa mère, qui était descendue chez Alexis Stepanovitch Stounéief, frère d'un de ses beaux-frères. Le lendemain de son arrivée, après sa promenade matinale, il rentrait à la maison, sans penser à mal. Dans une pièce du rez-de-chaussée, que voit-il ? Louise en train de coiffer une gracieuse et séduisante jeune fille, Maria Pétrovna Ivanof, belle-sœur d'Alexis Stepanovitch. Ce seul instant suffit : Glinka s'enflamme aussitôt, déclare qu'il renonce au voyage de Berlin, et ne veut plus entendre parler de quitter la demeure des Stounéïef. Mlle Louise dut s'en retourner seule en Allemagne. Détail amusant : au moment de son départ, on courut tout Pétersbourg pour chercher des souliers où elle pût entrer. Quant à Glinka, il avait au contraire, pour employer une expression qui n'a rien d'académique, trouvé chaussure à son pied : un an après, il épousait Maria Pétrovna Ivanof.

Cette union, hélas! ne fut pas longtemps heureuse. Maria Pétrovna était assez jolie femme, paraît-il, mais sans esprit, insensible à la musique et incapable de comprendre celui dont elle partageait l'existence sans s'y mêler. Elle ne rêvait

que toilettes, bals, soirées, équipages. Au moment où Glinka écrivait *la Vie pour le Tsar*, Mme Glinka se plaignait que son mari dépensât tous ses revenus en achats de papier réglé ! Ce n'est pas tout. Le jour de son mariage, un de ses nouveaux beaux-frères avait dit à Glinka: « Hé ! Michel, ne laisse pas entrer ta belle-mère dans ta maison ! » Le jeune époux ne voulut pas ou ne sut pas suivre ce conseil qui pourtant venait de bonne source ; il consentit à vivre avec la mère de sa femme. Son bonheur en souffrit. Peu à peu Glinka se détacha de son intérieur. Il y eut des scènes nombreuses, auxquelles la belle-mère mêlait un mauvais russe, avec un bourdonnement de voix pareil au bruit du samovar quand le thé bout. Puis vint une séparation, plus tard suivie du divorce légal. Tout cela est raconté dans les *Mémoires* avec une ironie mêlée de tristesse, une sorte d'*humour* attendrie fort attachante. Séparé de sa femme, l'affection maternelle servit de refuge au bon Michel; et quand sa mère fut morte de vieillesse, il trouva en sa sœur l'amie la plus fidèle et la plus dévouée. Il se retira auprès de Mme Schestakof, dont la maison devint sienne, et qui n'a jamais cessé d'avoir envers son frère, vivant ou mort, les soins d'un culte pieux. Abordons maintenant le récit de la carrière musicale de Glinka, carrière assez courte et qui ne commence véritablement qu'à l'époque de sa vie où nous sommes parvenus.

Fixé à Saint-Pétersbourg, Glinka eut bientôt l'occasion de se lancer dans une société d'élite qui se réunissait au Palais d'hiver chez Joukovski, poète célèbre, précepteur du césarévitch, aujourd'hui Alexandre II. On y voyait Pouchkine, Gogol, Pletnef, Koukolnik et d'autres. Là s'agitaient les problèmes littéraires et soufflait un esprit de renaissance dont l'ambition était de faire passer dans le drame, le roman, les pièces de théâtre, ce que les mœurs, les croyances, les

traditions de la Russie renferment de traits caractéristiques. Glinka assistait au réveil de la poésie nationale, et parmi tous ces hommes de talent qu'animait une pensée conforme à la sienne, il osa parler de son désir de fonder l'opéra russe. Les Italiens seuls avaient jusqu'alors régné sur la musique, au théâtre du moins. Avec quel empressement fut accueilli Glinka, il est facile de l'imaginer. Le cercle des poètes rénovateurs fit fête à ce musicien jeune et plein de sève, dont le talent était apprécié, et qui avait résolu de secouer le joug étranger pour dresser, lui aussi, son autel à la patrie.

Un sujet fut vite trouvé : *Ivan Soussanine.* C'était vers 1613, à l'origine de la dynastie des Romanof, encore régnante de nos jours. Après la mort du tsar Boris Godounof, les Polonais avaient envahi l'empire russe et s'étaient avancés jusqu'à Moscou. Repoussés, vaincus et trop épuisés pour tenter de nouveau le sort des batailles, ils voulurent recourir à d'autres moyens. Il fut résolu, dans le conseil de Sigismond, qu'on enlèverait le tsar nouvellement élu, Michel Romanof : la Russie, ainsi privée de son chef, ne pouvait manquer de succomber dans la lutte. Le plan eût réussi, sans l'adresse et l'héroïsme d'un paysan : Ivan Soussanine, sommé de conduire vers la demeure du tsar les Polonais chargés de l'expédition, parvint à les égarer au milieu d'une forêt marécageuse. Quand les ennemis s'aperçurent qu'ils avaient été trompés et joués, il était trop tard pour saisir Romanof, que Soussanine avait fait avertir; ils ne purent que venger leur mécompte sur celui qu'ils avaient pris pour guide. Le vieux paysan périt ,victime de sa ruse patriotique ; mais le tsar était sauvé, la sainte Russie était libre !

Voilà le texte du drame que Joukowski déroulait aux yeux de Glinka. Une scène était d'abord indiquée : le touchant monologue de Soussanine au fond des bois, au moment où

il va subir la peine de son dévouement, ses adieux à la vie, ses cris d'espoir où palpite l'amour violent du paysan russe pour son souverain et pour ses tristes foyers, tout cela frappa vivement l'imagination du compositeur. Autour de ce point culminant, il était facile d'aménager une action théâtrale. On ajoutait des personnages secondaires : Antonide, fille de Soussanine, et son fiancé Sabinine. Pour rendre plus intéressant le dévouement du héros à la patrie et à l'empereur, c'est au milieu des noces de ses enfants que les Polonais viendraient le chercher. Un dernier rôle, joué par un travesti, complétait à merveille le quatuor vocal : celui de Vania, jeune orphelin encore enfant, recueilli dans la cabane de Soussanine. Vania serait le messager sauveur envoyé par le vieux paysan au jeune tsar, et la scène où il vient, la nuit, frapper à la porte du château des Rurik pour avertir Michel Romanof du danger couru par lui était une conception éminemment dramatique et musicale, qui avait le mérite d'une rare originalité.

Soussanine mort, l'empereur sauvé, la pièce pouvait s'augmenter d'un splendide épilogue : le couronnement du tsar au Kremlin. Ici le décor apporterait un prestigieux secours aux accents inspirés du musicien. On évoquerait la magie des antiques souvenirs ; on ferait parler la grande voix de la patrie, et la mise en scène, disposant de masses nombreuses, communiquerait au spectateur, avec les effluves que dégage une foule en mouvement, l'enivrement de l'enthousiasme populaire ! Quelle poitrine russe ne battrait à ce spectacle : le fondateur de la dynastie acclamé et couronné dans la cathédrale de l'Assomption, au milieu de ce vieux et légendaire Kremlin, où semble vivre et palpiter le cœur de la patrie? Et parmi les cris d'enthousiasme et de victoire, quel effet ne produirait pas la déploration du chœur sur la mort héroïque et touchante du vieux paysan !

Un autre côté séduisait Glinka. Le deuxième acte se passait tout entier dans le camp polonais. L'idée aussitôt vint à l'esprit du compositeur d'opposer l'une à l'autre deux nationalités musicales. Cet acte et les différentes scènes où plus tard apparaîtraient les soldats polonais, prêtaient à une coloration spéciale. Elles seraient donc caractérisées au moyen de rhythmes, de tonalités, de modulations particulières. Par là même (1) ressortirait mieux la pensée répandue dans le reste de l'ouvrage, que Glinka, on s'en souvient, désirait rendre absolument national. « Je veux, nous a-t-il dit, que mes compatriotes se trouvent là comme chez eux. »

Ainsi, au premier acte, les fiançailles des deux jeunes gens fournissaient l'occasion de tracer un large tableau des mœurs patriarcales des paysans russes, tandis que le second offrirait le spectacle d'une fête dans la somptueuse demeure d'un magnat. Les diverses péripéties du drame remplissaient les actes suivants, jusqu'au tableau final du sacre. Nous avons déjà signalé les deux incidents principaux, très-poétiques en eux-mêmes et que le compositeur a supérieurement réussis : la course du jeune Vania vers Romanof, qu'il doit prévenir tandis qu'il en est temps encore, et la scène que Glinka appelle *Scène du bois*, c'est-à-dire le grand récitatif de Soussanine attendant la mort.

Le sujet à peine esquissé par l'entraînante parole de Joukowski, Glinka prend feu. Il fait le plan, ou plutôt le plan se fait tout seul dans sa tête, comme par enchantement. Puis il s'adresse au baron de Rosen, secrétaire du césarévitch, pour le prier d'écrire les vers. Celui-ci accepta volontiers, mais en sa qualité d'Allemand, il se hâtait avec lenteur. Glinka, au contraire, écrivait avec la plus grande précipitation. La musique

(1) Le lecteur a déjà remarqué l'analogie frappante qui rattache ces idées, ces procédés, à un système de tragédie lyrique qui a fait et fait encore beaucoup de bruit dans le monde. (Voir plus loin.)

fut presque toujours prête avant les paroles, que l'excellent baron était ensuite obligé d'ajuster sur la mélodie, non sans de profonds gémissements et de longues discussions, quand son musicien ne se montrait pas satisfait. Glinka, dont la verve créatrice était fortement éveillée, composait partout et constamment : en voiture, à la campagne, en visite, au milieu de sa famille ou de ses amis. Il commença par où les autres finissent, par l'ouverture, qu'il écrivit d'abord pour le piano à quatre mains, à peu près telle qu'elle est restée depuis.

L'amour insensé que le compositeur éprouvait pour celle qui n'était encore que sa fiancée lui inspira, nous dit-il, le trio du premier acte. Ce trio eut beaucoup de succès au théâtre, comme on verra. Depuis, Mme Viardot, Rubini et Tamburini l'ont souvent chanté dans les concerts. C'est un morceau conçu dans la forme italienne, c'est-à-dire que les trois personnages exposent tour à tour le motif, auquel se superpose peu à peu une série de contrepoints et de vocalises. L'idée en est gracieuse ; les accompagnements, purement et habilement écrits, la font bien ressortir.

Ce n'est pas, dans le premier opéra de Glinka, la seule trace où l'on reconnaisse l'influence de l'école italienne. Tous les ensembles vocaux sont écrits de la même façon ; la manière de Donizetti et de Bellini s'y retrouve, à peine modifiée. Le style vocal est excellent, mais Glinka n'a pas encore conquis son originalité mélodique. On pourrait presque dire que le premier acte de *la Vie pour le Tsar* n'a de russe que le décor : c'est l'Italie qui a fourni le moule où sont coulées ces larges cantilènes ! Parfois seulement on y découvre une vague teinte de mélancolie, dont nous ne pouvons mieux donner une idée qu'en disant qu'elle rappelle le sentiment de notre Halévy.

Au deuxième acte, nous trouvons un ballet d'une superbe venue, d'un rendu parfait. Impossible de mieux saisir le

caractère de la musique et du peuple polonais. Les rhythmes sont piquants, les cadences larges et brillantes. Les différents airs de danse qui composent cet acte sont devenus populaires en Russie ; on les joue souvent dans les concerts-promenades de Saint-Pétersbourg, et la polonaise de *la Vie pour le Tsar*, entonnée par l'orchestre ou la musique militaire au milieu d'une cérémonie publique, annonce l'entrée du souverain et de sa cour. Après cette page aux pompeuses sonorités, voici la cracovienne que Glinka a composée à son retour d'Italie en traversant la capitale de l'Autriche, et sous l'impression de l'orchestre de Strauss ; puis une sorte de valse en 6/8, enfin une mazurka qui amène l'ensemble final, où le drame reprend ses droits. Tout cela est fort bien traité : Glinka aurait-il mieux saisi le caractère polonais que celui de son propre pays? Dans cet ouvrage que l'auteur a voulu si éminemment patriotique, nous faudrait-il admirer surtout la peinture des mœurs étrangères ? Glinka a cru exalter la Russie, et c'est la Pologne qui triompherait !

Heureusement, les deux derniers actes contiennent de grandes beautés, et qui, celles-ci, ne doivent rien à personne. Citons d'abord la romance de Vania, d'une mélancolie touchante, puis la scène où les Polonais envahissent la cabane de Soussanine et emmènent le vieillard. Rien de plus frais que le début de ce morceau. Une mélodie d'une grâce naïve court dans l'orchestre et dans les voix ; elle est en *sol* majeur, et, — détail à noter — le *fa* y est constamment naturel. Ce chant, qui a toute l'allure d'un refrain populaire, exprime avec le plus grand bonheur la joie tranquille de l'humble maison. La famille entière est réunie : les fiancés sont sur le point de s'unir par des vœux solennels, le père bénit cet hymen désiré. Le calme, la confiance, la sérénité des paysans est d'autant plus grande que l'on vient d'apprendre l'élection de Michel Romanof au pouvoir suprême : avec ce

jeune chef à sa tête, la Russie va sans doute renaître et prospérer. Mais soudain la musique change de mouvement et d'aspects. Des notes pointées, suivies de valeurs rapides, se font entendre à l'orchestre. Un rhythme connu nous avertit; une vague mazurka se dessine. Ce sont les Polonais qui entrent en maîtres. Adieu la joie, le bonheur !... Soussanine est sommé de servir de guide à ses ennemis jusqu'à l'endroit où réside le nouveau tsar. Pas de résistance possible. Il consent, et sort avec Antonide, non sans avoir trouvé le temps de dire à son fils adoptif : « Va, cours, enfant, au château des Rurik, et qu'avant l'aurore prochaine notre tsar ait quitté sa demeure. »

Cette scène est suivie d'un chœur de jeunes filles, court et charmant. Les compagnes d'Antonide ont appris son malheur et viennent la consoler. Ce morceau est à cinq temps: Glinka emploie très-souvent cette mesure, ainsi que celle à 7/4.

La scène change; nous voici devant un manoir, moitié château-fort, moitié couvent. C'est là qu'habite Michel Romanof. Arrive Vania, qui chante sur un rhythme haletant:

« Mon cheval est tombé mort sur la route. Je suis accouru en hâte. Voici le château du tsar. Hâte-toi, maître : l'ennemi n'est pas loin!... Tout est silencieux : tout dort dans le monastère. Parviendrai-je à les éveiller? (Il frappe à la porte). Ouvrez! »

La mesure se ralentit, et Vania continue :

« Hélas! que ne suis-je un vaillant guerrier? Les portes de fer et d'airain s'ouvriraient devant moi! Je courrais, et crierais aux serviteurs du tsar : Éveillez-vous! éveillez-vous!... Ma voix sonnerait comme une cloche, et se ferait entendre des morts eux-mêmes. (Il frappe de nouveau). Ouvrez! ouvrez! »

Puis, sur la mélodie entrecoupée du commencement:

« Mon cœur faiblit, mes jambes chancellent. L'épouvante et le froid sont plus forts que moi. (Il se tourne vers le château-fort et crie) : L'ennemi est là ! Demain, à l'aube, on vient le prendre ! (Il revient désespéré sur le devant de la scène). Non, jamais ! jamais ils n'entendront ! »

Cependant la voix du petit paysan a pénétré dans l'enceinte. Des figures apparaissent :

« Ce n'est pas le vent d'orage qui fait ce bruit. Ce n'est pas l'oiseau de malheur qui chante là. Ce n'est pas l'esprit d'un mort qui est devant nous ! Non : la douleur et l'angoisse frappent à la porte. »

Le tableau suivant nous transporte dans une épaisse forêt. Les Polonais sont couchés çà et là. Soussanine, au milieu d'eux, veille. C'est ici la scène capitale qui avait dès l'origine séduit l'esprit de Glinka. Il la mit en musique avec enthousiasme, lisant les vers plusieurs fois de suite à haute voix, et entrant si bien dans l'esprit du drame et dans la situation du personnage qu'il sentait, nous dit-il, ses cheveux se dresser sur sa tête et un frisson parcourir son corps tout entier.

« Il y a quelques heures à peine, je me réjouissais au milieu des miens, prenant ma part du bonheur de mes enfants et préparant la fête des noces. Et tout à coup me voici loin de tous, dans les profondeurs de ce bois impénétrable, entouré d'ennemis auxquels je ne puis échapper... Chère Antonide, ma fille bien aimée, tu as pleuré ma perte. Tu m'as accompagné au départ avec tes sanglots. Les pas de ma fille vers la hutte paternelle n'ont pas encore disparu sous le sable : mais moi, aucune trace n'indique le chemin de l'endroit où l'on pourrait trouver mes os. Je suis perdu pour tout le monde, au milieu de ce désert sauvage... Sabinine, je t'ai donné

ma fille : que le vent d'orage t'apporte mes vœux et ma bénédiction dernière!... O Vania, mon fils chéri, tu as dû courir aussi vite que l'oiseau ! Te voici de nouveau orphelin : ton second père va périr...

» Nuit orageuse, ton poids m'accable... Sombre forêt, tu m'as fait ton prisonnier... Mort cruelle, tu es entrée dans mon cœur...

» La troupe ennemie dort. Je vais dormir aussi. Le sommeil répare les forces : il m'en faudra pour supporter mon supplice et voir venir la mort. »

Le vieux paysan se couche, roulé dans son manteau. Orage. Au bout de quelques instants, les chefs polonais s'éveillent. Ils causent entr'eux. Au milieu de ces défilés qui paraissent sans issue, l'inquiétude leur vient. Ils secouent brutalement Soussanine et l'interrogent : « Où nous as-tu conduits? » demandent-ils.

Soussanine répond :

« Je vais vous dire : je mène les gens où c'est mon devoir de les mener, c'est-à-dire de l'ombre à la lumière, de la nuit au jour... Vous êtes bien pressés, mes maîtres ! Nos chemins, à nous autres hommes, ne sont pas comme la route des vents ! Un pas se fait après l'autre. Notre voyage sera terminé avant que l'aube paraisse, et alors vous comprendrez, car les destins seront accomplis.

— « Quelle chanson est-ce là ? La patience nous échappe, et c'est ta faute, Moscovite. Dis-nous sans tarder si ce chemin conduit à la maison du tsar.

— « L'aube vermeille vous donnera des nouvelles du tsar : l'aube dans les cieux clairs fait resplendir l'heure de la justice. Ce chemin mène où il faut : il conduit au but. »

Les soldats se regardent, effrayés. Le jour paraît. Soussa-

nine se redresse et, d'un geste inspiré, montre le soleil levant :

« Voici l'aurore ! s'écrie-t-il. Notre tsar est sauvé ! O Seigneur Dieu, merci !

— « Malheur à toi ! où sommes-nous ? Où nous as-tu conduits ?

— « Où je vous ai conduits ? Là où le loup sauvage n'a jamais aventuré ses pas, là où le corbeau noir hésite à apporter son butin d'ossements. Où vous êtes ? Voyez ces forêts épaisses, ces marais sans fond. Vous y trouverez la solitude, la faim, l'épuisement, l'effroi, la mort, et le jugement de Dieu ! Je vous ai conduits au tribunal où doivent comparaître les tueurs de tsars ! Vous êtes perdus, mais mon tsar est sauvé ! »

Les soldats entraînent Soussanine, qui meurt en criant : « Vive le tsar ! »

Telle est la scène qui termine le drame, avant l'épilogue. Ici, la musique a renoncé à l'imitation des formes étrangères. La façon dont le texte se déroule ne permettait d'ailleurs ni redites, ni retours de mélodie. Aussi le compositeur a-t-il traité cette scène en une sorte de récitatif, où la mélopée traduit fidèlement la situation poignante du héros, et les divers sentiments qui animent les personnages.

Quant au dernier tableau, il est des plus heureux. Glinka y a mis tout son talent de musicien, tout son cœur de patriote russe. Il a su trouver pour le chœur final un motif simple et grand, largement rhythmé. A ce motif sont habilement mêlées les voix des personnages principaux. Exposé d'abord par le chœur qu'accompagne une bande militaire placée sur la scène, il reparaît ensuite plusieurs fois, toujours varié avec beaucoup d'art. L'orchestre, dans ce morceau, réserve plus d'une surprise à l'auditeur, tantôt se réduisant à un

simple pizzicato, tantôt réunissant toutes ses forces pour moduler de la façon la plus inattendue et la plus vibrante. Enfin le chœur se tait, les instruments s'arrêtent : on entend la grande voix des cloches s'élever vers le ciel, et aussitôt, comme dans une surexcitation d'enthousiasme, les mille voix de la foule, soutenues par les cuivres de la fanfare et par tous les instruments de l'orchestre, reprennent l'hymne dans un ensemble d'une triomphale puissance. Le mouvement s'accélère, comme si l'enthousiasme pouvait croître encore, et le rideau tombe sur cette grandiose explosion, brûlant acte de foi religieuse et patriotique, entraînante manifestation de l'amour que ses enfants portent à la grande et sainte Russie !

L'opéra achevé, l'occasion se présenta bientôt d'en faire entendre des fragments. Des maisons amies s'ouvrirent à la musique d'*Ivan Soussanine.* Les orchestres privés jouaient l'ouverture et les airs de ballet. Un artiste du Théâtre Impérial, très-aimé du public, Pétrof, sut bientôt le rôle principal. Une jeune femme d'un talent peu commun, M[lle] Vorobief, qui devait plus tard devenir M[me] Petrova, demanda à connaître celui de Vania. Elle l'apprit avec une rapidité surprenante, et les deux chanteurs firent entendre des fragments importants de l'œuvre dans des soirées intimes, où Glinka tenait le piano. C'était tantôt chez Youssoupof, tantôt chez le comte Veliegorski ou chez le prince Odoïewski (1). Le compositeur reçut à ce sujet du directeur du théâtre une lettre assez bizarre, et qui contenait des reproches singuliers : « Vous faites chanter mes artistes, disait Gédéonof, dans des salons où l'on fume ; vous ne considérez pas que c'est la perte de leur voix ! » Il y avait à cela un remède très-simple : c'etait de mettre à la scène un opéra que déjà une bonne

(1) Les Russes prononcent *Adaïewski.*

partie de la société russe connaissait et admirait. La chose fut enfin décidée au printemps de 1836. On fit signer à Glinka une déclaration par laquelle il renonçait d'avance à tous droits d'auteur, et *Ivan Soussanine* entra en répétitions.

Naturellement, Pétrof et la Vorobief durent jouer les rôles qu'ils connaissaient déjà. Un jeune ténor français, nommé Charpentier, qui, au théâtre s'appelait Léonof, et que Fétis dit être un fils naturel de Field, remplit le personnage de Sabinine. Celui d'Antonide échut à Mme Stepanova, dont Glinka se loue beaucoup. Il se félicite aussi de l'activité et du zèle du chef d'orchestre, l'Italien Cavos. Un instant il avait pu craindre que cet artiste, auteur d'un *Soussanine* joué autrefois avec succès, ne fît quelque opposition au nouvel ouvrage. Tout au contraire, Cavos s'employa à faire recevoir l'opéra de Glinka ; il en dirigea les études de son mieux, et jusqu'au dernier moment fit preuve de la plus loyale confraternité. Nestor Koukolnik, le premier dramaturge de l'époque, avait promis son concours pour les questions de mise en scène et de décors, mais ne put donner suite à ce projet, ayant dû faire un voyage à Moscou. En son absence, Joukowski donna les indications nécessaires, et réussit particulièrement dans le dernier tableau, où il sut disposer les groupes de façon à produire un effet grandiose. Les ballets avaient été réglés par un danseur français, Titus, très-habile chorégraphe. C'est ce dernier qui disait, en déplorant la décadence de son art : « Aujourd'hui les maîtres de ballet font leur métier commodément assis sur des chaises ; je suis le seul danseur qui reste encore debout. » Et en effet, son violon à la main, il exécutait à merveille les entrechats les plus périlleux. Sa qualité dominante était une excentrique fantaisie ; elle le servit dans ses travaux avec Glinka, dont la musique offrait parfois des nouveautés de rhythme difficiles à concilier avec les habitudes reçues, la routine courante de la chorégraphie.

L'orchestre du Théâtre-Impérial était excellent : on y voyait, outre une remarquable phalange de violonistes et de violoncellistes, des exécutants dont les noms sont restés : Bender, clarinettiste; Soussmann, flûtiste; enfin le célèbre hautboïste Brod, qui était admirable, dit Glinka, sur le cor anglais. Le quatuor répéta d'abord séparément, puis les instruments à vent, aussi à part : détail qui montre le soin minutieux avec lequel l'ouvrage fut monté. Chez nous, l'usage est de faire, il est vrai, une lecture au quatuor, mais dès la deuxième répétition on s'empresse d'adjoindre aux cordes les instruments à vent, sans lecture préalable pour ceux-ci. Au Théâtre-Impérial de Saint-Pétersbourg, les études sont plus longuement préparées; on a vu cependant par le nom des chefs de pupitre que les artistes de l'orchestre n'étaient pas les premiers venus.

Après ces préliminaires, ce déblayage, pour employer l'expression familièrement usitée, l'orchestre se réunit au complet dans l'un des foyers, et la première répétition véritable eut lieu. Tous les morceaux furent accueillis par des marques non équivoques de satisfaction de la part des exécutants. Le ballet, et en particulier la polonaise du second acte excitèrent d'enthousiastes applaudissements : vive satisfaction pour l'auteur, qui avoue n'avoir jamais éprouvé autant de plaisir à entendre les bravos du public.

La salle du Théâtre-Impérial était en réparation. Les études avaient eu lieu jusque-là au Théâtre Alexandra. Mais quand on en vint à la mise en scène, il fallut bien descendre au Grand-Théâtre. L'édifice était encore en proie aux ouvriers. Pourtant on sentait la nécessité d'aller vite, *Ivan Soussanine* devant former le spectacle de réouverture. On dut mener de front les travaux de la scène et ceux de la salle. Tous les jours les artistes répétaient au bruit de mille marteaux, qui ne cessaient de taper, de clouer, de geindre, tandis que se

déroulaient les beautés de la musique. Cet accompagnement peu flatteur cessa une après-midi comme par enchantement : l'empereur Nicolas était dans la salle. Après avoir écouté un duo entre Pétrof et Mlle Vorobief, il se tourna vers Glinka et l'interrogea : « Es-tu content de mes artistes? demanda-t-il au compositeur. — Je suis charmé, répondit celui-ci, du zèle et du cœur avec lequel ils remplissent leur devoir. » En même temps, Glinka priait l'empereur d'accepter la dédicace de son ouvrage, qui changea dès lors son titre de *Soussanine* pour celui de *la Vie pour le Tsar* (GISN ZA TSARIA).

Vint la répétition générale, à laquelle le compositeur, empêché par la maladie, ne put assister. Cette répétition avait eu lieu, suivant l'usage, devant une salle pleine. Enfin, le 27 novembre 1836 fut donnée la première représentation de *la Vie pour le Tsar,* opéra en quatre actes, avec épilogue.

Impossible, dit Glinka, de décrire les sensations que j'éprouvai ce soir-là, surtout au commencement de la représentation. Nous occupions, ma femme et moi, une loge du second rang, toutes celles du premier étant réservées aux principaux fonctionnaires de l'État et aux familles de la cour. Le premier acte alla bien : le trio fut vigoureusement applaudi. Le second acte, celui où les Polonais étaient en scène, se joua tout entier au milieu d'un silence profond. J'avais compté sur la polonaise, sur la mazurka, si vivement appréciées à la lecture par les musiciens de l'orchestre. Je fus navré de voir l'accueil glacial qui était fait à ces morceaux. Je montai sur la scène, où le fils de Cavos, à qui je fis part de mes impressions, me dit : « Comment voulez-vous que des Russes applaudissent des Polonais? » Cette remarque ne me rassura qu'à demi, et je restai en proie à une vive perplexité. Mais l'entrée de la Vorobief dissipa tous mes doutes. Le chant de l'orphelin, son duo avec Ivan, le quatuor, la scène en G dur (*sol* majeur) produisirent un excellent effet.

Au quatrième acte, les choristes qui représentaient les Polonais tombèrent sur Pétrof avec un tel entrain qu'ils lui déchirèrent sa chemise, et qu'il dut se défendre pour de bon.

Quant à l'épilogue, la grandeur du spectacle, la vue du Kremlin, le nombre des figurants, la disposition des groupes, l'animation de la scène, me remplirent moi-même d'admiration. Mme Vorobief fut admirable dans le trio avec chœurs, comme d'un bout à l'autre de son rôle.

Les applaudissements éclataient de toutes parts, la soirée finit en manière de triomphe pour le compositeur. Le rideau baissé, Glinka fut mandé à la loge impériale, et vivement félicité par l'empereur, l'impératrice, les grands-ducs et les grandes-duchesses. Le tsar fit observer seulement qu'il n'avait pas vu avec plaisir que le héros fût massacré sur le théâtre, en présence du spectateur. A quoi Glinka répondit que c'était là une erreur de mise en scène, et que le rideau devait tomber avant le meurtre de Soussanine, qui ensuite est raconté dans l'épilogue.

Le lendemain, l'empereur envoyait au musicien une bague de quatre mille roubles. Glinka retira aussi quelques bénéfices de la vente de la partition et des morceaux séparés, immédiatement gravés chez l'éditeur Snéguiref. C'étaient là de maigres compensations à la privation par lui consentie des droits d'auteur sur les représentations. Ces droits, calculés d'après nos règles ordinaires, eussent fourni une somme respectable, car *la Vie pour le Tsar* n'a jamais, depuis la création, quitté l'affiche du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg, où elle fait partie du répertoire. On l'a déjà jouée, sur cette seule scène, plus de cinq cents fois (1).

Malgré le succès obtenu, Glinka trouva, comme il le dit, ses Zoïle. *L'Abeille du Nord* ayant publié trois articles fort élogieux du prince Odoiewski sur *la Vie pour le Tsar*, un critique nommé Tadé Bulgarine y répondit, dans le même

(1) La 500e représentation a eu lieu au commencement du mois de décembre 1879.

journal, par deux longues dissertations intitulées : *Idées sur le nouvel opéra russe.* C'est, nous dit Glinka, un chef-d'œuvre de galimatias musical, qui ne prouvait qu'une chose : la profonde ignorance de son auteur. Odoiewski avait dit que *la Vie pour le Tsar* ouvrait une nouvelle période, qu'on y sentait un souffle nouveau ; Tadé Bulgarine répliquait : « En musique, il n'y a pas de souffle nouveau, pas de nouvelle periode ; tout ce qu'il est possible de faire a été fait. » Cette seule phrase nous en dit assez sur l'ouverture d'esprit de celui qui l'a écrite.

Glinka eut à triompher d'un autre genre de critiques. La noblesse de Saint-Pétersbourg était alors tout entière à l'admiration de la musique italienne. L'idée de fonder en Russie une musique nationale ne trouvait chez elle aucun écho. Elle avait en profond mépris les chansons populaires russes, et encore aujourd'hui, il n'est pas rare d'entendre les gens bien élevés dire en parlant de ces mélodies nationales, si caractéristiques et si charmantes dans leur libre et poétique allure : « C'est de la musique de cocher. » Glinka, dans *la Vie pour le Tsar*, n'avait pas entièrement rompu avec les traditions italiennes. Cependant Odoiewski avait raison : il était vrai de dire qu'un souffle nouveau animait cet opéra. L'esprit national s'y révélait par un certain nombre de chants populaires introduits textuellement, et surtout par un sentiment général difficile à analyser, qui se dégageait des paroles et des situations autant que de la musique. Ceux des spectateurs qui appartenaient à la bonne société ne se montrèrent pas sensibles à ce mérite : « Musique de cocher ! répétaient-ils avec dédain. — Qu'importe, répondait Glinka, si les cochers valent mieux que leurs maîtres ! »

Heureusement, et en attendant le grand succès populaire, une élite composée de ce que la capitale comptait de plus élevé par l'esprit et la naissance se rangea du côté de Glinka.

Les poëtes et littérateurs Pouchkine, Joukowski, Sobolewski, le prince Viasemski, le comte Vielhorski et d'autres le proclamèrent maître et grand artiste, devançant ainsi l'opinion du pays tout entier. Glinka nous donne dans ses *Souvenirs* des couplets qui furent improvisés dans une soirée intime, à propos de *la Vie pour le Tsar*, peu de temps après la première représentation. Chacun des assistants avait fait son couplet de quatre vers, qui se chantait sur un air en canon composé par le prince Odoiewski. Voici le quatrain de Pouchkine :

« Gai ! entonnez un chœur russe ! Les champs sont défrichés, une nouvelle terre luit au soleil ! Réjouis-toi, Russie : notre Glinka n'est plus de l'argile, c'est une brillante porcelaine ! »

Il est bon de savoir, pour l'intelligence de cette poésie de camarade, que *glinka* en russe est un diminutif de *glina*, qui signifie *argile*. Le comte Vielhorski continue le calembour :

« A cette nouvelle, l'Envie aux yeux obscurcis par le fiel grincera des dents. A son aise ! de Glinka, de notre argile, elle ne peut plus faire de la boue. »

V

LA CHAPELLE IMPÉRIALE. — VOYAGE DE GLINKA DANS LA PETITE RUSSIE.

Le 27 novembre 1836 avait eu lieu la première représentation de *la Vie pour le Tsar*. Le succès immédiat fut très-grand ; il ne fit que s'accroître au cours des représentations suivantes. Le théâtre ne désemplissait pas, et plusieurs morceaux, arrangés pour le piano par Carl Meyer et par l'auteur, retrouvaient dans beaucoup de salons les applaudissements qui accueillaient à la scène le drame et la partition. Le 1er janvier 1837, on vint offrir à Glinka la place de professeur des chœurs de la chapelle impériale, dont Alexis Tedorovitch Lvof avait la direction. Il accepta et fut immédiatement nommé. Un traitement annuel de deux mille cinq cents roubles était attaché à cette fonction, avec un logement à la cour, qui entraînait — ce détail a son importance à soixante degrés de latitude nord — le chauffage aux frais de l'État.

Le même soir, Glinka était au théâtre, et durant un entr'acte se promenait dans les coulisses. Il vit venir à lui l'empereur, qui lui dit : « Glinka, j'ai une prière à t'adresser, et j'espère que tu y auras égard. Mes chanteurs sont connus de toute l'Europe, ils méritent que tu t'occupes d'eux. Pour Dieu, ne m'en fais pas des Italiens ».

Nicolas était fier de sa chapelle, et il avait raison. Aucune réunion de chanteurs, en aucun pays d'Europe, ne peut être

comparée à celle qu'entretient l'empereur de Russie. Il est probable que la chapelle Sixtine elle-même, dans ses plus beaux jours et malgré son antique renom, n'a jamais été à la hauteur de la chapelle du tsar, laquelle tire des effets singuliers et prodigieux de la qualité particulière des voix — toutes naturelles — qui la composent. Ecoutons à ce sujet l'appréciation d'un musicien qui cependant avait, en général, plus d'esprit que d'enthousiasme :

« La musique religieuse est celle qui l'emporte sur toutes les autres en Russie, parce qu'elle seule est typique et n'est point une imitation de celle des autres nations, du moins quant à l'exécution. Le rite grec n'admet aucune espèce d'instruments dans l'église. Les chantres de la chapelle de l'empereur ne chantent jamais d'autre musique que celle de offices, et ont, par conséquent, une extrême habitude de chanter sans accompagnement avec une justesse d'intonation dont on ne peut se faire une idée. Mais ce qui donne un caractère d'étrangeté inconcevable à cette exécution, c'est la nature des voix de basse, dont l'étendue est du dernier *la* du piano à l'*ut* au-dessus des lignes de la clé de *fa*, et qui, doublant à l'octave basse les voix de basse ordinaire, produisent un effet incroyable..... Ces contre-basses vivantes ne sortent jamais de leur rôle de chantres de chœur; ces voix, isolées, seraient d'une lourdeur intolérable, mais leur effet est admirable dans la masse. La première fois que j'entendis cette admirable chapelle, j'éprouvai une émotion que je n'avais jamais ressentie, et je me mis à fondre en larmes dès les premières mesures du morceau ; puis, lorsque l'allegro vint à s'animer et que ces foudroyantes voix lancèrent toute l'artillerie de leurs poumons, je me sentis frissonner et couvert d'une sueur froide. Jamais le plus formidable orchestre ne produira cette sensation étrange et tout à fait différente de celle que

je croyais la musique susceptible de faire éprouver. Les voix de ténors sont loin d'être aussi parfaites que les voix de basses, mais elles sont cependant très satisfaisantes. Les soprani sont vigoureux, et il y a quelques jolies voix de solistes parmi ces enfants..... En définitive, la chapelle de l'empereur est une institution unique dans le monde..... »

Ces lignes sont extraites d'une lettre adressée à MM. Escudier par Adolphe Adam, et publiée dans *la France musicale* en 1840, sous ce titre : *Quelques mois loin de Paris*.

La chapelle impériale était alors de création presque récente. La Russie en est redevable à Bortniansky. Après avoir rassemblé les chanteurs qui la composaient et avoir mené leur exécution à un point de fini et de perfection jusqu'alors inouï et qu'il eût paru invraisemblable d'atteindre, ce compositeur avait écrit pour le chœur qu'il dirigeait une série de morceaux religieux, qui forment encore aujourd'hui le fond du répertoire de cette célèbre institution.

Bortniansky a été appelé le Palestrina de la Russie ; il ne faudrait pas cependant prendre la comparaison au pied de la lettre. Il est vrai qu'il est en Russie le représentant le plus glorieux de la musique religieuse, et que, le culte grec n'admettant pas les instruments à l'église, il a écrit toutes ses œuvres pour des chœurs à quatre voix, sans accompagnement. Mais là s'arrête la ressemblance : le style de Bortniansky n'a aucun rapport avec l'enchevêtrement contrepointé du seizième siècle, d'où le compositeur romain a tiré de si admirables effets. Élève de Galuppi, Bortniansky appartient à l'école italienne de la fin du siècle dernier : Mozart et ses prédécesseurs immédiats lui ont servi de modèles. Ses chants se distinguent par une suavité de mélodie, une pureté de contours qu'on retrouverait difficilement ailleurs que dans les adagios de l'auteur de *Don Juan*. On remarque dans son

œuvre, outre une messe et des psaumes, une suite de morceaux appelés *Chants des Séraphins*, et qui, en vérité, méritent leur titre, tellement ils sont empreints d'une lumineuse splendeur, et revêtent, dans leur grandeur tranquille, un caractère d'auguste et paisible sérénité.

Aux compositions de Bortniansky venaient s'ajouter quelques rares morceaux de Lvof, qui avait en outre arrangé et harmonisé les chants usuels de l'Église russe, et fixé ainsi la version officielle de la liturgie moderne. Il est facile aux Parisiens que la musique intéresse, et qui ne poussent pas le scrupule jusqu'à craindre d'assister aux cérémonies d'un culte étranger, il leur est facile, disons-nous, de se faire une idée de l'art religieux en Russie. Tous les dimanches, à la chapelle de la rue Daru, on entend un chœur peu nombreux, mais fort bien dressé par M. Adolphe Bourdeau, exécuter non seulement l'office liturgique, mais aussi quelques-unes des plus belles compositions de Bortniansky. On se rappelle aussi qu'un morceau de ce maître, chanté à un concert russe du Trocadéro sous la direction de M. Nicolas Rubinstein, a provoqué des *bis* enthousiastes. Il est à croire qu'à Saint-Isaac ou dans la cathédrale de Kasan, la disposition du lieu, la grandeur des cérémonies, si imposantes dans le rite grec, augmentent encore de beaucoup l'effet : et l'on conçoit dès lors les vives impressions de l'auteur du *Chalet* à l'audition de cette musique ainsi exécutée.

A peine installé dans sa nouvelle situation, Glinka se mit au travail avec ardeur. Il commença par procéder à un examen sévère, et s'aperçut bientôt, sans trop s'en étonner, que ces chanteurs si bien dressés étaient fort ignorants de certaines choses essentielles. Il crut de son devoir de leur donner des leçons de solfège. Innovation gênante qui fut d'abord assez mal accueillie. Néanmoins, la patience et la douce bonhomie du maître eurent raison des résistances, et,

au bout de peu de temps, Glinka put constater chez ses élèves de sérieux progrès. Dans les moments de liberté que lui laissait la direction de la chapelle, l'auteur de *la Vie pour le Tsar* donnait ses soins à une école de chant, annexe du Théâtre impérial. Il mettait en musique la *Revue nocturne* d'Uhland, traduite en russe par Joukovski, et écrivait une polonaise avec chœurs pour un bal que la noblesse de Smolensk voulait donner à l'occasion du passage du césarevitch. Cette dernière œuvre eut un plein succès, et valut à Mme Glinka une bague enrichie de rubis et de diamants, cadeau du prince héritier, de la valeur de quinze cents roubles.

En 1838, la chapelle manquant de voix, Glinka dut partir pour la Petite-Russie à la recherche de nouveaux sujets. Le voyage avait lieu aux frais de l'empereur : une voiture avait été mise à la disposition du compositeur, qui était partout traité comme un haut fonctionnaire. Dans ce brillant équipage, il était arrivé un samedi soir à Péréïaslav et descendu à l'hôtel. Le maire de la ville, qui attendait justement l'arrivée d'un employé chargé d'une enquête judiciaire dans le district, vint aussitôt s'informer de la qualité du personnage que Péréïaslav recevait dans ses murs, et demandait à lui parler. « Sa Haute Noblesse, répondit Jacob, le fidèle serviteur, repose en ce moment, veuillez ne pas la déranger ». Le lendemain, l'officier municipal revint, humble, craintif, multipliant les courbettes, et saluant la Haute Noblesse de mille révérences. Glinka l'invita à prendre le thé, et eut toutes les peines du monde à mettre le pauvre homme à son aise, en lui expliquant qu'il était venu tout bonnement pour entendre le corps des chanteurs de l'archimandrite Gédéon, dont on parlait dans le pays.

Tchernigof, Kief, Pultawa, Karkof, Akhtyrka, fournirent à Glinka une suffisante moisson; étant ainsi parvenu à former une troupe de dix-neuf enfants, il les rassembla à Katchénofka.

Il avait établi là son quartier général, chez un propriétaire fort riche, qui ne possédait pas moins de neuf mille serfs, parmi lesquels un orchestre complet. Glinka se mit à faire travailler ses jeunes recrues, lesquelles étaient douées d'une organisation musicale extraordinaire, comme la plupart des habitants de ce pays. En même temps, il écrivait des chœurs petits-russiens à quatre voix, mettait en musique des romances d'un poète du crû, nommé Zabiella, et donnait à essayer à l'orchestre de son hôte deux morceaux destinés à prendre place dans sa prochaine partition.

Rentré dans la capitale, Glinka dut présenter à l'empereur les chanteurs qu'il amenait de l'Ukraine. Cette petite cérémonie eut lieu un matin au palais impérial, dans la salle des drapeaux. Le directeur de la chapelle était en uniforme, tenant son tricorne d'une main, un diapason de l'autre, entouré de ses dix-neuf jeunes gens auxquels il avait joint deux des contre-basses dont Adam nous a parlé. L'empereur sortit de son cabinet, vêtu d'une vieille capote sans épaulettes. A la vue des nouveaux chanteurs, il rayonna :

« Oh ! oh ! les beaux gaillards ! dit-il, où donc as-tu été les chercher ? As-tu dû te baisser pour les prendre ? »

Allusion princière à la brièveté de la taille de Glinka, que ses élèves, quoique fort jeunes, dépassaient tous de la tête.

« Que tiens-tu à la main ? continue la Majesté.

— Un diapason, dit Glinka ; et il explique l'usage de cet instrument.

— Que savent ces jeunes gens ?

— Tout ce qui est requis pour le service. »

Et aussitôt l'empereur entonne le chant : « SPASSI, GOSPODI, LIOUDI TVOIA. » Les enfants suivent, et exécutent le morceau avec un feu et une précision admirables.

Nicolas se montra on ne peut plus content. Il exprima hau-

tement sa satisfaction au chef d'orchestre, lui donnant de familiers petits coups sur le ventre. Le soir, l'ayant aperçu au théâtre, il lui tendit la main et se promena longtemps avec lui sur la scène. Le public nombreux qui entourait le souverain, témoin de la bienveillance impériale, se mit à traiter Glinka avec toutes les marques du respect, et le ministre de la cour crut devoir imiter son maître en tapant amicalement, lui aussi, sur le ventre du compositeur.

On voit que Glinka était fort considéré en haut lieu. Le soir, il allait quelquefois chez l'impératrice, qui aimait à l'entendre chanter. Il reçut quinze cents roubles de gratification pour son voyage en Ukraine. Quelque temps après, il fut invité aux cérémonies du mariage de la duchesse Marie-Nicolaiévna. Pendant le repas, le ténor Poggi et les chanteurs de la cour firent entendre divers morceaux. La grandeur et l'éclat de cette fête frappèrent l'esprit du compositeur; il chercha à la retracer dans l'introduction de *Russlan et Ludmila*, où il a tout imité de ce qu'il avait entendu, jusqu'au bruit de l'argenterie se mêlant à la voix des chanteurs.

Ainsi Glinka, à chaque impression nouvelle, composait un nouveau morceau pour l'œuvre qu'il avait conçue. Quelques pièces détachées datent aussi de cette époque : une valse-polonaise, une valse-fantaisie, deux romances : le *Regret* et *Si je te rencontre;* enfin la *Séparation*, nocturne.

Séparation ! ce mot devait sonner douloureusement à l'oreille de Glinka. La vie commune avait cessé entre lui et Maria Petrovna. Malgré tout le soin qu'il avais pris d'éviter le scandale, il se trouvait si malheureux de sa rupture qu'il resta un mois sans sortir de son appartement. Pour être plus libre de mener la vie retirée qu'il s'imaginait devoir lui convenir désormais, il résolut de quitter sa charge à la chapelle impériale. Il offrit sa démission, qui fut acceptée, et, le 18 décembre 1839, il recevait son congé avec le *tchin* d'assesseur de collége.

VI

SECOND OPÉRA : *Rousslan et Ludmila.*

A partir du moment où nous sommes arrivés, les *Mémoires* de Glinka changent d'aspect. Faut-il attribuer à la fatigue du narrateur la teinte grisâtre et terne répandue sur le récit, ou bien est-ce qu'ayant fini de raconter ses succès, et forcé de se remémorer les tristesses et les déceptions, la gaîté qui l'animait au début l'abandonne?

Peu de temps après la mise à la scène de *la Vie pour le Tsar*, l'idée avait été suggérée à Glinka d'écrire un opéra sur *Russlan et Ludmila.* Ce titre est celui du premier roman en vers publié par Pouchkine en 1817, et qui valut au jeune poète une des plus rapides célébrités dont l'histoire littéraire fasse mention. Le sujet en était tiré des traditions populaires de la Russie. Rousslan ou Ruslane a épousé Ludmila ou Lioudmila, fille du roi Svétosar. Les cérémonies d'usage sont terminées, et les deux jeunes gens se retirent dans la chambre nuptiale, lorsqu'un coup de tonnerre éclate, une noire vapeur obscurcit l'air, on entend comme un tremblement de terre. La nature revenue à elle-même, Rousslan s'aperçoit que celle qui allait lui appartenir n'est plus auprès de lui : elle a été enlevée par quelque puissance surnaturelle. Svétosar, inquiet et furieux, promet la main de Ludmila, que son premier époux n'a pas sur garder, à celui qui la ramènera. Sur ce, quatre cheva-

liers se mettent en campagne : Rousslan, qui n'en veut pas avoir le démenti, Rogdaï, que nous laisserons de côté, Glinka n'ayant pas jugé à propos de s'en servir, le rusé Farlaf et le voluptueux Ratmir.

Rousslan rencontre un vieil ermite qui lui révèle le mystère de la disparition de Ludmila : elle est entre les mains du nain Tchernomor, dont toute la puissance réside dans sa longue barbe. Celui qui lui arrachera cet ornement pourra seul le vaincre et délivrer la jeune princesse. L'ermite engage le chevalier à s'emparer avant tout d'une épée, sorte de talisman, confiée à la garde d'une tête de géant dans un endroit qu'il lui indique. Rousslan va, et voyant devant lui une plaine dévastée, semée d'ossements, il soupire et s'écrie, un peu comme Child-Harold à Waterloo :

« O plaine, qui a répandu sur toi ces restes funèbres ? Quels sont ceux dont le cheval rapide a frappé du pied ton sol jusqu'à la dernière heure de la lutte sanglante ? Qui est tombé ici avec gloire ? De qui ce ciel a-t-il entendu la plainte suprême ? Pourquoi es-tu silencieuse, ô plaine, et couverte de l'herbe de l'oubli ? Hélas ! moi aussi peut-être je serai dévoré par la nuit des siècles ! Peut-être sur une colline muette on creusera pour Rousslan une tombe ignorée, et les cordes sonores des bayanes ne parleront pas de moi ! »

Cependant, il engage un combat avec la tête de géant, et s'empare de l'épée.

Ludmila gémit en effet prisonnière dans la demeure enchantée de Tchernomor, nain affreux qui fait d'inutiles efforts pour plaire à la princesse. Tandis qu'il essaie de la divertir par le spectacle d'un ballet féerique, le son du cor retentit à la porte du château, et Rousslan attaque le sorcier nain. Il a bientôt fait de lui arracher la barbe et de le réduire à l'impuissance.

Tout en ramènant sa fiancée à la maison, Rousslan aperçoit Ratmir qui parcourt la campagne en compagnie d'une bergère, tout entier à des plaisirs indignes d'un chevalier. Voilà un rival qui n'est plus à redouter; mais l'astucieux Farlaf, qui est protégé par une vilaine sorcière, est parvenu à enlever Ludmila; il la ramène au palais de Svétosar, qui consent à ce que le rusé compère épouse sa fille. Heureusement pour Rousslan, Ludmila est en proie à un sommeil léthargique; elle ne s'est pas éveillée depuis qu'elle a quitté la demeure de Tchernomor. Tandis que tout le monde s'empresse autour d'elle, et qu'on cherche, sans y réussir, à rouvrir les beaux yeux de la princesse, la ville est attaquée par des ennemis venus du dehors. Nul moyen de résister : Svétosar va se rendre. Nouvelle prouesse de Rousslan : il met les ennemis en fuite et accourt au palais. Farlaf disparaît aussitôt, et Rousslan, ayant, à l'aide d'une bague que lui a donnée le vieil ermite, éveillé enfin Ludmila, l'épouse de nouveau. Pouchkine ne dit pas s'ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants.

On le voit, ce poème n'est autre chose qu'une histoire à la Perrault. Le courage est supérieur à la ruse, et la volupté est mauvaise conseillère : voilà deux axiomes de morale dans lesquels on pourrait, si l'on y tenait, trouver la raison de ce mythe populaire. Aussi le mérite de Pouchkine n'est pas dans l'invention d'un conte bleu, dont il a d'ailleurs emprunté les éléments aux légendes des paysans. Ce qui fait sa supériorité et lui a valu de prime abord un succès universel, c'est le charme et l'harmonie du vers, la grâce légère du récit, qu'il sait entremêler de réflexions tantôt satiriques, tantôt au contraire émues, amères, empreintes d'une haute poésie. Il a surtout une faculté de digression qui souvent le fait très-proche parent d'Alfred de Musset. Tout cela n'est pas précisément dramatique ni absolument propre au théâtre. Voit-on bien à l'Opéra-Comique ou à l'Opéra *Rolla*, *Don Paez* ou

Mardoche ? L'épreuve a été tentée pour *Namouna*, et Dieu sait si elle a réussi ! L'idée de mettre *Rousslan* à la scène, offrait donc quelque péril ; et la réponse de Pouchkine à la première ouverture qui lui en fut faite n'était pas fort encourageante.

Si encore l'auteur eût présidé lui-même à la transformation de son œuvre, on pouvait bien augurer du résultat. Les circonstances en décidèrent autrement. On sait la fin malheureuse du poète, tué en duel par un jeune Français qu'il avait provoqué, le trouvant trop assidu auprès de Mme Pouchkine. Cette mort n'arrêta pas les travaux de Glinka. Il composait tantôt une scène, tantôt une autre, ici une marche, là un duo ou une ballade, demandant des vers au premier faiseur qu'il avait sous la main, quelquefois versifiant lui-même. Le décousu du sujet autorisait jusqu'à un certain point ce désordre dans l'exécution, dont tout autre ouvrage eût certainement plus souffert que *Rousslan et Ludmila*.

Inutile de dire que le caractère d'humour sceptique répandu dans les vers de Pouchkine ne se retrouve plus dans l'opéra. Le musicien prend au sérieux le côté sentimental de l'œuvre ; il rend — souvent d'une façon admirable — le pathétique ou la poésie des situations, ayant soin de caractériser chaque personnage par un accent, une couleur, une manière d'être musicale. Ratmir, prince oriental, chantera de langoureuses cantilènes ; le vieux sorcier, finnois comme tous les sorciers des légendes russes, dira une ballade dont le thème, on s'en souvient, fut recueillie dans une excursion sur les bords de la Baltique ; Tchernomor, ce Caliban de la Mer Noire, se révélera par un étrange dessin d'orchestre qui peint à merveille la lourdeur d'esprit, la stupidité, l'opacité des images cérébrales. Certaines scènes, la première et la dernière, par exemple, auront une physionomie russe bien déterminée ; aux deux personnages sympathiques,

Rousslan et Ludmila, Glinka distribuera à profusion les mélodies larges, aimables, développées sans contrainte et sans parti-pris.

Le point de départ a été changé: ce n'est point dans la chambre nuptiale, mais au milieu du festin de noces que l'orage soulevé par Tchernomor éclate, et qu'a lieu l'enlèvement de Ludmila. Ce premier tableau est d'une étrange et saisissante grandeur. Au milieu des chœurs et de la joie universelle, un skalde, sorte de barde russe, prophétise sur une mélopée sans fin; l'orchestre accompagne discrètement, sauf une batterie de cymbales, de grosse caisse et de triangle, que nous n'aurions jamais comprise si Glinka ne nous disait dans ses *Mémoires* qu'il a voulu par là imiter le bruit des fourchettes, des couteaux, des assiettes dans un grand dîner officiel: c'est au mariage d'une archiduchesse, le lecteur le sait déjà, que Glinka conçut l'idée de cette scène.

Tout à coup le ciel se trouble, la nuit couvre les assistants. On entend à l'orchestre, exposée par les cuivres, une gamme descendante terrible, barbare, dure à l'oreille et bizarrement harmonisée. C'est Tchernomor le magicien. L'orage se dissipe, Ludmila a disparu: nous trouvons là un canon à quatre parties écrit avec une extrême habileté, et dans lequel la voix pénétrante du contralto produit un admirable effet.

Le premier tableau du second acte se passe chez Finn, le sorcier protecteur de Rousslan: ici, la ballade finnoise, longuement développée, tantôt soutenue par des harmonies analogues à celle de la ballade de *Zampa*, tantôt accompagnée de dessins d'orchestre qui rappellent la manière de Weber dans *Oberon*. Comme contre-partie à cette scène, voici ensuite Farlaf qui prend les conseils d'une vieille fée, nommée Naïna: le rusé poltron et sa commère sautillent dans un duo syllabique, tel qu'Auber en met dans la bouche de ses person-

nages. Troisième changement de décors: la tête géante apparaît. Grand récit et air de Rousslan, qui triomphe de la tête et s'empare de l'épée.

Au troisième acte, ballet chez Naïna, qui est parvenu à attirer les deux rivaux de son protégé, et cherche à leur faire oublier l'heure qui passe, le but désiré, l'espérance promise. Heureusement Finn, plus puissant que Naïna, souffle sur le palais, et le prestige s'évanouit. Cet acte renferme deux morceaux remarquables : au début, un chœur de femmes qui reproduit en la variant une très-jolie mélodie persane ; puis l'air de Ratmir, qui est le grand morceau préféré des contraltos russes. Il se compose d'un andante aux tons chauds et caressants, et d'un allegro en forme de valse, brillant, original, bizarrement gai ; entre ces deux parties apparaît un thème oriental, celui-là même qui a fourni à Félicien David sa délicieuse cantilène du Désert: « Ma belle nuit, ah ! sois plus lente ! » Seulement cette mélodie est ici en mineur. Elle se répète deux fois à l'orchestre dans les intervalles que laisse vides le récitatif de la cantatrice.

Le quatrième acte transporte l'auditeur dans le palais enchanté de Tchernomor. Ludmila est triste : un chœur de *Fleurs harmonieuses* vient lui apporter des consolations. C'est là une page d'un sentiment poétique et d'une exquise délicatesse. Le divertissement qui suit est très-remarquable : il comprend la marche de Tchernomor, sorte de morceau turc où le glockenspiel joue un rôle prépondérant; un air de danse turc, un air de danse arabe, enfin une *lesguienne* d'une originalité dont rien ne peut donner l'idée. Tout ce ballet est écrit pour deux orchestres concertants : une musique d'harmonie placée sur la scène, et l'orchestre ordinaire du théâtre ; le travail symphonique y apparaît très-complet, et les étrangetés du rhythme doivent en rendre l'exécution peu facile.

A peine le dernier accord de la lesguienne a-t-il été frappé,

l'on entend le son du cor dans la coulisse. Combat de Tchernomor et de Rousslan : le spectateur aperçoit dans les airs le héros cramponné à l'affreuse barbe du nain, tandis que les assistants chantent un grand chœur, et que l'on entend passer à l'orchestre l'horrible gamme dont il a déjà été question : *Ré, do, si bémol, la bémol, fa dièze, mi, ré.* Rousslan vainqueur chante un trio avec Ratmir et Gorislava, suivante de Ludmila.

Dans l'opéra, c'est Ratmir qui, instruit par Finn, éveille Ludmila au cinquième acte : cela n'empêche pas Rousslan d'épouser la princesse. La soirée se termine sur le tableau des fêtes nuptiales, que n'interrompt cette fois aucun incident fâcheux.

Tel est cet ouvrage, où Glinka a mis tout ce qu'il avait de science et d'inspiration. A l'époque où il le composa, il était véritablement un maître ; il possédait tous les secrets de son art, savait user de toutes les ressources. Une de ses préoccupations en écrivant *Rousslan et Ludmila,* fut d'introduire dans la musique les chants populaires non plus seulement de la Russie, mais de l'Orient et de tous les autres pays, marquant ainsi ses personnages d'un trait ineffaçable et bien distinct, et se rapprochant de plus en plus, par cette conception originale, de l'idéal entrevu par l'opéra moderne.

L'appréciation suivante se lit dans un récent travail sur la musique en Russie. M. César Cui, auteur de cette étude est un des compositeurs distingués de la nouvelle école de Saint-Pétersbourg, le porte-voix de ce groupe qui reconnaît pour chefs principaux MM. Balakiref, Rimsky-Korsakof, Borodine et Moussgorsky :

« Nous n'avons été que l'interprète de la vérité en parlant de la haute valeur de *la Vie pour le Tsar;* nous dirons aussi vrai en disant que la musique de *Rousslan* est de beaucoup

supérieure encore. *La Vie pour le Tsar* est une œuvre de jeunesse tout autant que de génie; *Rousslan* émane d'un talent mûr, ayant atteint les dernières limites de son développement. Sous le rapport de la musique pure, *Rousslan* est une œuvre de premier ordre; à ce point de vue spécial, il peut soutenir la comparaison avec les grands chefs-d'œuvre lyriques; Glinka y a tracé des routes nouvelles, ouvert des horizons inconnus jusqu'à lui. . . . .

« Le sort de *Rousslan et Ludmila* a été tout différent de celui de *la Vie pour le Tsar*. Comme la plupart des œuvres dans lesquelles le génie d'un compositeur a dépassé de beaucoup les facultés esthétiques de ses contemporains, *Rousslan* n'a pas été apprécié à sa valeur. On le plaisantait même, on s'y ennuyait. « Le sujet, a dit un critique, n'est guère intéres» sant; quant à la musique, elle est si étrange, si incompré» hensible... » On appelait *Rousslan* un « opéra manqué ». Si on y allait, ce n'était que pour en admirer la belle mise en scène. Il n'a fallu rien moins que la mort de l'auteur pour que justice fût rendue à ce chef-d'œuvre... Lorsque, après une interruption de plusieurs années, on reprit *Rousslan*, cet opéra fut accueilli courtoisement, mais sans le moindre enthousiasme. Mais enfin, grâce peut-être aux efforts persévérants de la jeune presse musicale, une réaction s'opéra peu à peu, et actuellement *Rousslan* est celui de tous les opéras russes auquel on accorde la plus haute valeur; on le loue, on le révère, on s'incline presque devant chacune de ses notes » (1).

On voit que, même pour l'école moderne, même pour les adeptes du cénacle révolutionnaire, pour ceux que Paris appellerait des wagnériens, et qui se sentiraient médiocrement honorés de ce titre, car ils se croient bien plus avancés

(1) *Revue et Gazette musicale de Paris*, décembre 1878.

que Wagner, Glinka est toujours le grand Glinka, grâce surtout à son opéra de *Rousslan et Ludmila.*

La première représentation de cet ouvrage aujourd'hui célèbre eut lieu le 27 novembre 1842, cinq ans, jour pour jour, après la première de *la Vie pour le Tsar.*

Le premier acte alla bien, dit Glinka; le second aussi, sauf le chœur des têtes de géant. Au troisième, Pétrova fut faible; le quatrième ne fit pas d'effet; pendant le cinquième, la famille impériale quitta le théâtre. Le rideau tombé, on appela l'auteur, mais les applaudissements étaient peu nourris; sur la scène et dans l'orchestre on ne se gênait pas pour siffler. Je ne savais s'il fallait me montrer. Je consultai le général Doubelt, qui était près de moi : « Va toujours, me dit-il; Christ a souffert plus que toi. »

Malgré tout, ma mère et moi cachâmes notre chagrin, et nous reçûmes cordialement les amis que nous avions invités à souper.

La deuxième représentation n'eut pas plus de succès. Le troisième soir, l'actrice (1) qui jouait Ludmila, et que Glinka avait toujours jugée insuffisante, fut remplacée par Mme Pétrof, née Vorobief. Celle-ci chanta son rôle avec une ardeur convaincue; elle excita les applaudissements, fut rappelée, et soutint la pièce pendant dix-sept représentations.

Glinka attribue l'insuccès de son œuvre à des causes extérieures : le mauvais vouloir de certains acteurs, excités par des cancans de journaux, le défaut de soin à l'orchestre, enfin l'insuffisance des décors, des machinations et des trucs, surtout au quatrième acte.

Le jardin de Tchernomor, dit-il, était d'un dessin banal; le palais de l'enchanteur faisait l'effet d'une vulgaire caserne. Les fleurs fantastiques placées sur le côté étaient informes, à peine ébauchées et

(1) Cette actrice s'appelait Mlle Pétrof, mais n'avait que le nom de commun avec la créatrice du rôle de Vania, de *la Vie pour le Tsar.*

grossièrement recouvertes d'une vulgaire dorure. Au moment du repas de Ludmila, on vit sortir de terre, au lieu d'une table chargée de divers aliments, quelque chose qui ressemblait à un lutrin, avec une sorte d'arbre doré qui s'agitait vaguement. Ce ne fut pas un truc, mais une attrape pour les acteurs et pour le public. La Stepanova en fut troublée, toute autre cantatrice l'eût été à sa place.....

Glinka ne pouvait s'en prendre qu'à lui-même de ces malheurs; car en partant pour Moscou, le directeur du théâtre l'avait laissé maître absolu de la mise en scène. Avec ses habitudes de naïve confiance, il s'en était trop facilement rapporté au régisseur, sans songer que c'était là, pour un opéra-féerie, des parties presque aussi importantes que la musique. Mais on peut dire sans crainte de se tromper que de toute façon *Rousslan* devait tomber : le livret n'en était pas intéressant, et la musique, aujourd'hui goûtée et appréciée, était trop travaillée, trop complexe, trop nouvelle pour l'époque où elle apparut. Il ne faut pas chercher ailleurs les motifs de cette chute, qui chagrina beaucoup le musicien, mais qui, en somme, fut très honorable, puisque l'hiver de 1842-43 vit trente-deux représentations de *Rousslan et Ludmila.*

« *Guillaume Tell*, dans sa nouveauté, fut joué seize fois seulement. » Voilà ce que Liszt, en guise de consolation, répétait à Glinka, lorsque celui-ci se lamentait sur le sort de son opéra. C'était alors la seconde fois que le célèbre pianiste venait à Saint-Pétersbourg. Glinka nous parle de l'effet que produisit sa venue en février 1842, véritable évènement pour les dilettanti et les femmes à la mode. L'auteur de *la Vie pour le Tsar* paraît surtout avoir apprécié chez Liszt l'esprit aimable et fécond en saillies, le brio, l'intelligence vive et prompte, la prodigieuse facilité. Comme virtuose, il le trouve, malgré son admirable talent, « plein d'exagérations de tout genre ».

La veille du départ de Liszt, un souper artistique eut lieu chez Coutousof. Glinka y était invité, et aussi le comte Michel Wielhorski, auteur d'un opéra des *Tsiganes*, ami fervent et éclairé de l'art musical. La conversation tomba sur *Rousslan et Ludmila*, et le comte Wielhorski répéta encore une fois ce qu'il disait partout depuis un an : « C'est un opéra manqué. »

Ennuyé de m'entendre dire toujours la même chose, je voulus en finir avec Wielhorski. Je demandai aux nombreux convives quelques minutes d'attention :

— Messieurs, dis-je, je considère le comte comme un de nos meilleurs musiciens.

— C'est vrai, c'est vrai ! s'écria-t-on.

— Eh! bien, maintenant, la main sur la conscience, dites-moi, comte : si vous aviez fait *Rousslan et Ludmila*, l'auriez-vous signé ?

— Ma foi, volontiers, répondit-il.

— Alors, Messieurs, permettez-moi de croire que cette œuvre n'est pas si mauvaise, et que j'ai lieu d'en être satisfait.

C'est ainsi que longtemps Glinka eut à subir des critiques plus ou moins raisonnées, qui irritaient son amour-propre sans produire aucun résultat utile. Son goût pour les voyages se réveilla, et bientôt il quittait Saint-Pétersbourg pour venir à Paris, où il devait trouver, sinon le succès éclatant, du moins les égards et la considération dont nous nous plaisons à entourer ceux qui, précédés d'une réputation acquise hors de nos frontières, se présentent à nous modestement et simplement.

VII

GLINKA : CARACTÈRE DE L'HOMME ET DE L'ARTISTE. — PARALLÈLE AVEC RICHARD WAGNER. — LA CHANSON POPULAIRE RUSSE.

Avant tout, Glinka était ce qu'on est convenu d'appeler un homme distingué. Ses manières polies, son instruction variée, le soin qu'il prenait de n'en point faire parade, l'absence absolue de tout pédantisme, l'observation minutieuse des nuances les plus délicates dans les relations sociales, dénotaient en lui le parfait homme du monde. Sa physionomie était douce, et son attitude avait ce je ne sais quoi de félin qui caractérise sa race, et qui donne aux femmes de son pays une si irrésistible séduction. Il parlait également bien le russe, l'italien, le français, savait un peu d'allemand, et en quelques leçons, à Paris, apprit l'espagnol. Il pouvait donc passer au premier abord pour un type de *gentleman* cosmopolite. Mais il ne fallait pas gratter beaucoup la surface pour trouver en lui le Russe, le vrai Russe. L'attrait du plaisir avait un vif empire sur ses sens. A Paris, il perd la moitié d'une année avec des grisettes et des actrices de quinzième ordre. Les vins de France lui plaisaient fort, et il savait apprécier les crùs de la Champagne et du Bordelais, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir pour certain vin du Caucase des sourires attendris.

Il avait du Russe l'ardent patriotisme, avec cette nuance particulière de sentiment que les Français ont perdue depuis

Louis XV, l'affection vraie et familiale portée au souverain et à la dynastie. Il était à Paris lorsque pour la première fois fut représentée *l'Étoile du Nord.* Quoique lié avec Meyerbeer, qui s'était montré envers lui d'une politesse empressée, Glinka n'alla pas voir cette pièce, parce que, dit-il, il savait que Pierre le Grand y était traité d'une façon irrévérencieuse. Il aimait son pays tel qu'il l'avait toujours vu, et ne voulait pas entendre parler de changements dans l'État. Un soir il avait chez lui un de ses amis, professeur à l'université de Moscou, et l'entendant émettre des théories quelque peu révolutionnaires, il se précipita à genoux devant une image de Saint-Nicolas qui ornait un des coins du salon, et s'écria : « O grand saint, je vous en supplie, détruisez l'université de Moscou, détruisez aussi celle de Vilna, afin qu'il y ait le moins possible de gens qui parlent comme cet homme-ci ! » Cette sortie humouristique fit rire tout le monde et lui-même. Mais ses répliques, dans les occasions de ce genre, ne prenaient pas toujours cette forme plaisante. Le plus souvent il se fâchait et cela tournait mal. Vers la fin de sa vie, le système nerveux ayant pris dans son organisme une prédominance maladive, il ne pouvait plus supporter la moindre contradiction, s'irritait, et tombait dans un état de surexcitation bientôt suivi de prostration complète. Dehn, qui à cette époque était son hôte le plus assidu et l'aidait à recevoir ses amis, disait aux visiteurs en guise de bienvenue : « Laissez dans l'antichambre vos parapluies, vos galoches (ceci se passait à Berlin) et la politique. »

C'était pourtant un esprit ouvert que Glinka, surtout en ce qui touche la musique. Il a même conservé jusque dans son âge mûr, alors que tant d'autres s'enferment dans un cercle d'où ils ne veulent plus sortir, une rare aptitude à comprendre, à sentir, à admirer. Le nouveau ne l'effraya jamais: il aimait, au contraire, à élargir l'horizon de ses connaissan-

ces, surtout, il faut le dire, pour étendre le champ de ses jouissances. Toute sa vie il garda une allure de dilettante, d'amateur. Il ne composa jamais qu'à ses heures et sous une impression vive ; quant à son instruction littéraire et musicale, il se fiait au hasard pour la compléter. Il ne connut Gluck que fort tard, et nous le voyons à quarante ans passés se pâmer sur les beautés d'*Armide*, qui était pour lui comme Baruch pour le bon La Fontaine.

Il était on ne peut plus sensible aux beautés de la musique. Il aimait surtout Bach et Hændel, mais Beethoven avait le privilége de le remuer jusqu'au fond de l'âme. C'est avec des larmes, lors de son premier voyage, qu'il assiste à la représentation de *Fidelio*. Un jour, sa femme le voit rentrer chez lui pâle, les traits contractés, comme bouleversé par une émotion profonde.

« Qu'as-tu ? lui dit-elle.

— Beethoven !

— Qu'est-ce qu'il t'a fait? »

Glinka sans répondre se jette dans un fauteuil, la tête dans ses mains, et reste longtemps sans pouvoir articuler une parole. Il venait d'entendre la symphonie en *la*.

Durant son dernier séjour à Berlin, Dehn venait souvent le voir avec sa femme et quelques autres artistes. On jouait des quatuors. Glinka demandait toujours à entendre de préférence des œuvres qu'il ne connût pas, et quand la musique prenait fin, il remerciait ses hôtes avec effusion. Mais la lecture des partitions lui paraissait fatigante, comme le travail du contre-point l'avait dégoûté. L'âpre obstination qui enchaîne l'artiste à son piano ou à sa table de travail, l'acharnement qu'il met à s'instruire de tout ce qui s'est fait pour s'aider à ouvrir une nouvelle voie, Glinka ne les connut jamais.

Il est vrai que nous le verrons, tout à l'heure, étudier très-

serieusement les partitions de Berlioz. Berlioz produisit une impression extraordinaire sur Glinka. Sa conversation l'avait ébloui, ses œuvres l'avaient émerveillé. Surexcité par l'audition de ces symphonies, flatté de l'attention qu'avait bien voulu lui accorder un si grand compositeur, critique très-autorisé et rarement bienveillant, Glinka vit des horizons nouveaux s'ouvrir à son imagination. Il pensa, c'est lui-même qui nous le dira dans une lettre confidentielle, à se lancer sur les traces du célèbre symphoniste français, et à écrire pour l'orchestre des pièces caractéristiques de grande dimension. Ces projets aboutirent, en somme, à des résultats assez minces. Après son voyage d'Espagne, de retour dans son pays, Glinka ne compose plus, ou presque plus. La maladie, et, disons-le, un certain décousu dans la vie l'empêchèrent de produire tout ce qu'il aurait pu donner.

Probablement, Glinka se défiait de ses forces. Il était foncièrement indécis. Nous avons vu ses hésitations au début de la carrière. Le théâtre lui ayant donné, en définitive, plus de chagrins que de plaisirs, il eût saisi avec empressement l'occasion de porter ses facultés vers une autre branche de l'art. Mais il n'était plus à l'âge où l'on ose, et sans doute à ce moment la timidité fut la plus forte. Nous saisissons chez lui un trait caractéristique du tempérament russe, une modestie excessive, qui va presque jusqu'à l'humilité. Les Russes ne sont pas, comme les Allemands, infatués d'eux-mêmes, de leur savoir, de leur puissance, ou s'ils le sont, ils ne le laissent pas voir. Au contraire, ils se font tout petits, ne parlant qu'avec respect de ce qui a été fait hors de chez eux, et paraissant désirer seulement de faire aussi bien. On dirait que descendus tard dans la carrière, ils s'excusent de venir mêler au concert de la civilisation une voix à peine exercée; ils supplient qu'on leur dise leurs défauts, prêts à se corriger, à s'étudier jusqu'à ce qu'on

trouve qu'ils se tirent bien de leur partie. Cette disposition, excellente à certains points de vue, devient fâcheuse si elle va, comme chez Glinka, jusqu'à paralyser les facultés et étouffer l'initiative d'un artiste.

On retrouve à tout instant dans les *Mémoires* la preuve de cette trop grande modestie. A propos d'un air de *la Vie pour le Tsar*, chanté dans un concert de Berlioz au cirque des Champs-Élysées, le *Charivari* imprima la phrase suivante :

« Comme au début de cet air le même motif revenait une dizaine de fois, nous avons cru un instant que la musique russe, à l'instar des cors hyperboliques, n'avait qu'une seule note. »

Glinka prend au sérieux cette boutade de petit journaliste.

« Sur le moment, dit-il, je fus très-irrité ; mais je vois aujourd'hui que la critique était juste. Dans l'allegro la quinte de la dominante revient en effet très souvent : c'est très national, mais très monotone. »

Plus d'une fois, quand il parle de ses compositions, Glinka prend cet air détaché. Meyerbeer lui avait dit, à son passage à Berlin :

« Comment se fait-il, monsieur Glinka, que nous vous connaissions fort bien de réputation, et que nous ne connaissions pas du tout vos œuvres ?

— Cela n'a rien que de très naturel, répondit le compositeur russe, je n'ai pas l'habitude de colporter mes productions. »

Il les colportait si peu, que vingt ans plus tard Meyerbeer n'avait pas encore en sa possession un exemplaire de *la Vie pour le Tsar* et de *Rousslan et Ludmila*, gravés depuis longtemps. Glinka ayant fait en 1853 un second voyage à Paris, l'auteur des *Huguenots* vint lui rendre visite, et insista pour

avoir ces deux partitions : Glinka les lui donna. Les deux artistes se mirent alors à causer musique, et comme Glinka émettait sans doute quelque opinion inattendue :

« Vous êtes bien sévère », lui dit le maître.

Il répondit :

« J'en ai le droit, car je commence par exercer la critique sur mes propres œuvres, que je trouve médiocres. »

Peu de temps après, il essaya d'écrire une grande symphonie. Il avait déjà composé une bonne partie du premier morceau : Don Pedro, un Espagnol malheureux qu'il s'était attaché lors de son premier séjour en France, en 1845, jette au feu, par mégarde sans doute, ce commencement de manuscrit. Glinka raconte dans ses *Mémoires* l'étourderie de son compagnon de voyage, et il ajoute :

« C'était un bien brave homme que Pedro ! »

A voir cette indifférence, trop constante pour n'être pas sincère, ne dirait-on pas un homme du monde parlant d'essais auxquels il n'attache qu'une importance secondaire, bien plutôt qu'un artiste qui a foi en son œuvre et croit à sa mission ?

Et pourtant, s'il est vrai qu'on s'attache par la souffrance, Glinka devait aimer ses opéras, pour peu qu'il se rappelât les émotions qu'ils lui avaient causées. Au fond, il les aimait. L'insuccès de *Rousslan* l'avait profondément affligé, nous le savons. Il avait, en somme, le sentiment de sa valeur. Il était une force; il le savait, et parfois dans l'intimité se laissait aller à de légers mouvements d'orgueil.

« Vois-tu, disait-il un jour à sa sœur, ils comprendront ton Micha (1) quand il ne sera plus, et *Rousslan* dans cent ans. »

(1) Diminutif affectueux de Michel.

L'intelligence du public, en ce qui concerne *Rousslan et Ludmila*, a marché plus vite que Glinka ne l'espérait. A peine le maître était-il endormi dans sa tombe, que l'œuvre se réveillait et prenait un essor imprévu. Elle a conquis aujourd'hui la première place dans le répertoire russe.

Grande a été, depuis lors, l'influence de Glinka sur les musiciens de son pays. Mais cette influence eût été plus immédiate, il l'eût exercée de son vivant, s'il eût possédé un peu de ce qui fait les Gluck et les Wagner : la volonté. C'est après sa mort qu'il a été réformateur et initiateur ; vivant, il ne poussait pas aussi loin son ambition. On dirait qu'il doit à la seule intuition d'un génie inconscient, ignorant de lui-même, le rôle qu'il a joué. On ne le voit pas entamer sérieusement la lutte avec les préjugés qui l'entourent, les systèmes que le goût de l'époque a adoptés. Dans ses *Mémoires*, il parle avec dédain, mais sans colère, de ce qu'il considère comme des platitudes triomphantes. Et le jour où ayant donné un ouvrage qu'il croit bon, il voit la foule s'en éloigner, il dépose simplement sa plume de compositeur, sans essayer de combattre, protestant à peine contre ce qui lui semble une injustice.

La volonté ne trouva jamais à se développer chez Glinka ; il possédait certainement une puissance de travail qui, dans d'autres circonstances, eût fait de lui un génie fécond. Il eût fallu pour cela ou bien qu'il trouvât dans la composition une ressource nécessaire, ou bien qu'il fût encouragé, et, pour ainsi dire, sollicité à la production par le succès. Ni l'une ni l'autre de ces conditions ne vint influer sur sa destinée. Glinka fut toujours à l'abri du besoin ; son père avait rétabli dans d'heureuses opérations de banque une fortune d'un chiffre respectable en tous pays. Quant à l'opinion des contemporains, elle ne fut jamais très-favorable au compositeur. Certains cercles, surtout dans la haute société, parlaient de

lui avec un sans-gêne qui l'affligeait beaucoup, lorsque,—ce qui n'était pas rare,—quelque chose lui revenait de ces conversations. Lui qui avait rêvé de fonder une musique nationale, il voyait ceux qui eussent dû l'aider dans la réalisation de ce noble vœu entièrement acquis à des admirations convenues, et comme absorbés par le culte d'un art étranger.

Un soir de l'année 1856, Mme Schestakof eut l'idée de mener son frère au théâtre, sans lui dire que l'on donnait *la Vie pour le Tsar*. Déjà à cette époque, Glinka était intellectuellement fatigué et affaissé : au moyen d'une surprise qu'elle pensait devoir lui être agréable, sa sœur espérait rendre le ressort à cette âme délabrée. L'effet produit fut tout autre, hélas! Glinka n'avait pas vu sa *vieille* (il désignait ainsi l'aînée de ses deux partitions) depuis 1836, époque de la création. Il lui sembla que les décors et les costumes n'avaient pas été renouvelés depuis lors; et sous ces oripeaux fanés, son opéra lui parut faire triste et piteuse figure. La mise en scène était misérable : *la Vie pour le Tsar* subissait le sort de ces chefs-d'œuvre qui font le fond d'un répertoire : chacun est censé les connaître; on les joue de temps en temps le dimanche, ou dans les cas où, quelque artiste étant indisposé, un changement de spectacle est nécessaire ; tous les chanteurs y paraissent tour à tour, sans que jamais l'on songe à faire une répétition ou un raccord. Cette négligence, cet abandon trop visibles frappèrent douloureusement Glinka. Cependant quelques personnes l'ayant reconnu de la salle, on voulut lui faire une ovation ; prévenu à temps, il s'y déroba. Le lendemain, il eut une crise de nerfs, que Mme Schestakof attribua au déplaisir de voir son œuvre aussi malheureusement défigurée.

Il avait pris en dégoût la vie de Pétersbourg. Le jour de son départ pour Berlin, en 1856, c'est comme une délivrance; il dit à sa sœur, qui l'avait accompagné en voiture à quelque distance de la capitale :

« Quand donc pourrai-je dire que je ne reverrai plus ce vilain pays? »

Il ne devait plus le revoir; avait-il pressenti qu'un des plus grands succès de sa vie d'artiste l'attendait à Berlin?

Par cet aspect de sa destinée, Glinka rappelle vaguement notre grand symphoniste Berlioz, avec qui il était lié par des sentiments d'estime réciproque. Par certains côtés de son talent, il se rapproche du grand réformateur allemand, de Richard Wagner. Chose curieuse, c'est au moment même où l'auteur du *Tannhauser*, rêvant à la fois de continuer Gluck et de provoquer une renaissance germanique, faisait son premier essai de révolution, que Glinka, secouant le joug de la tradition italienne, cherche à créer dans le Nord une musique nationale, en même temps qu'il renouvelle les formes et les conditions de l'art lyrique. On a déjà vu, par l'analyse que nous avons donnée des deux opéras de Glinka, cette recherche du caractère, ce relief donné aux personnages, cette unité de couleur, qui font du compositeur russe un wagnérien avant la lettre. Certains procédés ont même été inventés simultanément par les deux maîtres : Wagner, avec la volonté tenace qui est la moitié de son génie, a érigé en système ce que Glinka a pratiqué seulement dans quelques cas déterminés. Prenons, par exemple, *la Vie pour le Tsar* : les rhythmes des danses polonaises ne sont pas sensibles seulement dans le ballet du second acte; au troisième, lorsque les soldats envahissent la chaumière du bon Soussanine, ces mêmes rhythmes se font entendre à l'orchestre. Dans *Rousslan et Ludmila*, la présence du nain Tchernomorse révèle, nous l'avons dit, par une gamme descendante sans demi-tons, destinée à peindre le personnage en scène, chaque fois qu'il apparaît. Notons-le bien, Glinka est le premier, non-seulement en Russie, mais en Europe, qui ait imaginé de se servir de ces rappels caractéristiques, aujourd'hui si fort en usage; et dans les deux

cas que nous venons de citer, ce ne sont pas de simples rappels, mais comme des mélodies-types, analogues à celles dont Wagner fait, pour ainsi parler, le signalement, la figure de ses rôles.

C'est assurément une chose inattendue que cette rencontre entre deux artistes qui sont si loin de se ressembler, et qui, à l'époque où ils songèrent à ces moyens d'action d'une si frappante analogie, n'eurent entre eux aucun lien, aucun rapprochement. Mais d'autres rapports unissent Glinka et Wagner. Pour le musicien russe, comme pour le maître allemand, la musique dramatique doit être intimement liée au sens des paroles. Cette appropriation exacte, cette recherche de l'expression rigoureusement vraie, n'est-ce pas le but que poursuit avant tout l'auteur de *la Vie pour le Tsar?* Lui qui a grandi dans le culte de la forme, ne le voyons-nous pas, lorsque la situation dramatique l'exige, renoncer à toute idée d'ordonnance symétrique pour suivre le mouvement de la scène, et inventer cette variété de l'art, chère au poète des *Nibelungen* : le récitatif mélodique?

Il n'entre pas dans notre pensée de prétendre établir entre Wagner et Michel Glinka un parallèle étroit et absolu. Non-seulement la somme de génie est bien loin d'être égale ; mais encore les deux esprits, les deux tempéraments surtout sont dissemblables. Ce sont deux natures bien distinctes, deux figures où il serait inutile et puéril de chercher un air de famille. Voilà cependant, sommairement indiqué, plus d'un trait commun. Est-ce simple hasard? est-ce plutôt que la domination italienne sur l'Europe musicale touchant à sa fin, l'heure des revendications nationales avait sonné? Le fait est clair, indubitable : de l'année 1836 à l'année 1842, un compositeur russe proclame à Saint-Pétersbourg la nécessité de fonder un nouveau genre de musique, et fait jouer deux opéras où le caractère et les aspirations de la grande nation du Nord

trouvent une expression éloquente et fidèle; à la même époque, au même moment, nous dirions presque à la même heure — et s'il devait être question de priorité, l'avantage resterait à Glinka, puisque le *Tannhauser*, commencé vers 1843, n'a vu le jour qu'en novembre 1845, — à la même heure, disons-nous, le directeur de la chapelle royale de Dresde écrit le premier de cette série d'ouvrages qui prétend aboutir à la création, absolue et de toutes pièces, d'un art lyrique à l'usage de l'Allemagne. Aucun lien, aucune entente préalable entre ces deux acteurs, à qui une mystérieuse destinée soufflait le même rôle. La tentative du musicien russe est plus restreinte : Glinka ne possédait pas le talent littéraire qui fait de Wagner un génie à part, n'ayant qu'un seul analogue, un seul pendant : Berlioz. Mais une ambition commune se fait jour dans les œuvres, dans les paroles et les écrits des deux compositeurs. Les voies suivies peuvent différer quelque peu, les chemins parcourus, être très-inégaux : il n'en est pas moins vrai que c'est le même but, poursuivi en avant du même point de départ.

Certes, le soir de la première représentation de *la Vie pour le Tsar*, si Glinka n'eût pas été plus émerveillé qu'enorgueilli de son succès; s'il ne se fût pas trouvé « comme dans un nuage, » ainsi qu'il le raconte lui-même; si enfin il avait cédé à la manie du *speech* qui distingue d'autres compositeurs, il pouvait, lui aussi, s'avancer sur le devant de la scène, et, quarante ans à l'avance, jeter à ses concitoyens la célèbre phrase de Bayreuth :

« Maintenant nous pouvons dire avec vérité que nous possédons une musique nationale ! »

Le premier, peut-être, dans l'histoire de l'art, Glinka eut la pensée de féconder la musique moderne en la rafraîchissant aux sources vives de l'inspiration populaire. Et, il faut

le dire, il était admirablement placé pour concevoir et réaliser une telle idée : aucun pays n'est aussi riche que la Russie en fait de mélodies nationales, et nulle part ailleurs cette richesse n'est aussi variée. Ce fait n'a rien qui doive étonner: l'immense étendue du territoire de l'empire, qui comprend tant de climats divers, en est une raison suffisante. Comment, dans un pays qui s'étend du Caucase au Spitzberg et des monts Ourals à la Baltique, la chanson populaire pourrait-elle conserver du Sud au Nord, de l'Est à l'Ouest, un seul et même caractère? De plus, en Russie, comme presque partout, chaque corps de métier a ses chants particuliers : c'est ainsi que l'on y voit les chansons des rouliers, celles des haleurs de bateaux, et même des chansons de brigands ; une de ces dernières a servi à Glinka dans un passage de *la Vie pour le Tsar*, où il en a fait un chœur de soldats polonais.

C'est une erreur généralement répandue de croire que la musique slave est vouée au mode mineur, et n'a d'autre expression que celle d'une morne tristesse. On se figure toujours la Russie comme un pays enfoui sous la neige, dont les habitants n'ont jamais vu sourire le soleil, et sont comme emprisonnés dans un sentiment d'inquiétude et d'ennui. On ne veut pas se rappeler que l'été en Russie est plein de floraisons superbes, de récoltes abondantes. Durant l'hiver, enveloppé de ses fourrures, le Russe, malgré la rigueur de son climat, conserve une gaîté, une douceur qui donnent le plus grand charme à son commerce. D'ailleurs le Petit-Russien, le Géorgien, l'habitant du Caucase ont-ils plus de raisons d'être tristes que nos paysans français? Rien n'est plus follement gai que les Cosaques du Don. La race slave est beaucoup plus ouverte, plus avenante, plus sociable que la race germanique, par exemple.

On se tromperait beaucoup si l'on croyait le mode mineur plus fréquent dans les chansons populaires russes que dans

les chants de tout autre pays. Beaucoup de ces airs — on pourrait presque dire la majorité — sont en majeur. Mais il arrive souvent qu'ils changent de tonalité, ou qu'ils mêlent les deux modes, de telle façon qu'un air, commencé en mineur, fera une excursion dans le majeur relatif, puis retournera à son point de départ; tout cela dans l'espace de quelques mesures, car les chansons russes sont très courtes. Enfin, ce qui peut dérouter l'observateur superficiel, un très grand nombre de mélodies populaires russes — dont l'origine, il faut le croire, remonte fort loin — conserve les formes et les tonalités de l'ancienne musique grecque. Les modes dorien (gamme de *mi* sans accidents), éolien ou hypo-dorien (*la* mineur sans note sensible) et hypo-phrygien (*sol* sans *fa* dièse), dit M. H. Laroche (1), se partagent la musique populaire; on y trouve aussi quelques exemples d'airs conçus dans un mode que l'écrivain russe appelle dorien, et qui n'est autre que le premier mode du plain-chant (gamme diatonique de *ré* avec *si* naturel).

Le public de l'Europe occidentale connaît à peine les chansons populaires de la Russie. Le peu qu'il en sait lui a été appris par des artistes qui, de leur saison d'opéra à Saint-Pétersbourg, ont rapporté quelques mélodies d'un caractère plus ou moins authentique, accompagnées le plus souvent à l'italienne et s'écartant peu, dans leurs plus grandes bizarreries, de nos habitudes musicales. Le mode mineur, il est vrai, y triomphe presque constamment. Mais est-ce dans ces produits d'une origine contestable, habillés à notre mode, peut-être défigurés pour procurer au chanteur un effet de voix ou pour mieux s'accommoder au goût d'un public étranger, est-ce là qu'il faut étudier les chants populaires d'un pays? Non, nous saisirons bien mieux le caractère que nous cherchons dans les recueils publiés par M. Balakiref ou M. Rimsky-

(1) *Glinka et son rôle dans l'histoire de la musique.*

Korsakof, deux musiciens très distingués de l'école moderne. Là revit l'esprit de la nation dans des chants véritablement populaires, dont la mélodie est fidèlement respectée, et qu'un musicien délicat a su accompagner des harmonies qui leur conviennent.

Ce qui frappe singulièrement quand on examine ces échantillons d'un art qu'aucune culture savante n'est venue modifier, c'est la prodigieuse liberté du mélodiste russe en fait de rhythmes et de mesure. Quel caprice ! quelle originale et changeante fantaisie ! Ces gens-là se soucient bien de la symétrie, de la pondération ! La mélodie court, et court sans cesse, comme la *troïka* dans les grandes plaines couvertes de neige. Aucun frein ne l'arrête ; pour rien au monde elle ne reviendrait sur ses pas. Elle suit le mètre de la parole, cherchant avant tout à ne pas gêner la poésie, et subordonnant à une exacte et rapide prosodie l'indécis contour de la forme musicale. Il n'est pas rare de voir la même chanson changer de rhythme plusieurs fois, au point que les signes les plus divers de division des temps se succèdent dans l'intervalle de quelques lignes. Par exemple, après deux mesures à cinq temps, en vient une à trois temps, qui elle-même est suivie d'une autre à quatre temps. Bizarre et inexplicable fantaisie ! Étonnant amalgame de rhythmes interrompus, dont aucun ne répond à celui qui l'a précédé !

Absence presque complète de symétrie, excessive liberté des divisions du temps et de la mesure, mélange fréquent des modes majeur et mineur, apparition non moins fréquente des tons de l'antiquité grecque, voilà donc les caractères techniques de la chanson populaire russe. Ajoutons qu'elle est très variée dans ses formes, et que très souvent elle se distingue par une grâce nonchalante et abandonnée du plus délicieux effet.

On chante partout en Russie, et le plus souvent en chœur

à plusieurs parties. L'harmonie des chansons populaires est très originale et très piquante dans sa bizarrerie; mais ce qui nous paraîtrait encore plus singulier, c'est d'entendre des paysans chanter en imitations, en canon, en contre-point. Ainsi faisaient nos moines du moyen âge; ainsi faisaient les seigneurs anglais du xvi[e] siècle, peut-être aussi les anciens Grecs. Les Russes sont très fiers, non sans raison, de leurs airs populaires, et de cette aptitude universelle au chant harmonisé.

M. Laroche, dans l'ouvrage déjà cité, analyse et caractérise ainsi la musique de son pays :

« Cette mélodie, avec sa marche piquante et imprévue, ses fantaisies et ses soubresauts, ses dessins de fioritures gracieuses; cette harmonie, avec son système d'accords d'une transparence cristalline, avec ses cadences plagales et phrygiennes qui ouvrent à l'âme de si vastes perspectives; ce rhythme qui prend si franchement ses aises, et dans sa liberté illimitée déroule si capricieusement les diverses formes du mouvement, tout cela ne nous peint-il pas le peuple russe? Ne voyons-nous pas se refléter là, comme dans un microcosme inconnu, la rude liberté d'allures qui caractérise l'homme russe, son esprit clair et sobre, son besoin d'une large commodité, son antipathie pour toute gêne et toute entrave? Enfin cette opulente floraison musicale, cette inépuisable variété de créations jaillissant spontanément du sol, comparées à notre stérilité dans les arts plastiques et figuratifs, ne montrent-elles pas la profondeur de notre vie intime, le riche lyrisme de notre nation, caché sous la rudesse et la misère des formes extérieures? Eh bien, soit! la nature chez nous manque de pittoresque, nos costumes sont abominables, toute notre organisation se dérobe à la brosse du peintre et au scieau du statuaire, je veux l'admettre. Mais notre chant

populaire offre une accent si profond, une variété si séduisante et une nouveauté si parfaite de formes, que nous pouvons porter nos regards vers l'avenir avec une entière confiance, et envisager d'un œil assuré les destinées artistiques de notre pays. Notre chant national nous est un sûr garant de la valeur de la musique russe, et suffirait à prouver nos aptitudes esthétiques. Mais ce témoignage n'est pas le seul : nous pouvons avec orgueil nous réclamer d'un grand artiste russe, qui, nourri à l'école du chant populaire, a su en conserver le caractère dans d'immortels ouvrages, et par là peindre le peuple russe, dans ses particularités les plus intimes, d'une manière inimitable.

» Cet artiste, ce maître, c'est Michel Ivanovitch Glinka ».

Lorsqu'il fait appel à sa propre inspiration, Glinka est un mélodiste fécond, aimable, gracieux, original. La plus exquise simplicité, une sorte de naïveté franche, un parfum de piquante verdeur font de ses chants une chose à part. Rien de banal chez lui : les formes convenues, et ces procédés dont une fréquente expérience atteste l'effet sur la majeure partie du public, il a dédaigné ou de les apprendre ou de s'en servir. Il montre, avec l'horreur du pédantisme et de la prétention, un sentiment juste et profond du style expressif. Son harmonie est toujours distinguée, et frappe souvent par sa bizarrerie. La modulation, fréquente chez lui, y est presque toujours imprévue ; elle a une tendance au relatif mineur qui est bien caractéristique, mais donne à beaucoup de morceaux — c'est là le côté le plus critiquable de l'œuvre de Glinka, et peut-être de la musique russe — un air de mollesse et de laisser-aller, une allure vague et peu définie. Par ce qui a été dit dans de précédents chapitres, le lecteur peut avoir une idée de ce qu'est la forme dans les opéras de Glinka. Quant à l'instrumentation, l'auteur de

la Vie pour le Tsar a connu de bonne heure tous les secrets et su employer toutes les ressources de cette partie de l'art. On constate seulement, dans certaines parties de son second opéra, de trop fréquentes imitations du style orchestral de Weber. Mais comment, aux prises avec un sujet fantasmagorique, se soustraire à l'influence de ce magique évocateur des ondines, des gnomes et des fées ? On peut dire que Rousslan n'est autre chose qu'un Oberon russe : aussi Glinka l'a-t-il peint des mêmes couleurs. Inconsciemment, sans doute, car il disait ne pas aimer outre mesure la musique de l'auteur du *Freyschütz*. Un jour qu'il s'en ouvrait à Liszt là-dessus :

« Je le crois bien, repartit le pianiste : Weber et vous, vous êtes deux rivaux qui courtisez la même femme ! »

VIII

GLINKA A PARIS
(Novembre 1844 — Juin 1845).

Le talent et les œuvres de Glinka étaient aussi ignorés du public parisien que sa personne, en l'an de grâce 1844. Il avait été question de lui une seule fois dans la *Gazette musicale* : une correspondance de Saint-Pétersbourg à ce journal, datée du 10 janvier 1837, rendait compte de *la Vie pour le Tsar*, disant : « Le nouvel opéra a résolu un problème important pour l'art en général et pour la Russie en particulier, en nous apprenant l'existence d'une musique russe. » L'écrivain parlait avec une sérieuse estime de ce compositeur « initié dans les mystères du chant italien et de l'harmonie allemande, » et qui, « riche de son talent, avait démontré par un essai brillant que la mélodie russe, tantôt rêveuse, tantôt gaie, tantôt animée, peut aussi s'élever au genre pathétique ». A l'époque dont nous parlons, la Russie était connue surtout par les *Lettres* du marquis de Custine, lesquelles lettres, écrites en 1828 et publiées en 1830, ne pouvaient même mentionner Glinka. Mais un autre voyageur avait parlé de lui. On lisait dans la *Revue de Paris*, au mois de mars 1844 :

« En musique, les Russes ont des chants nationaux empreints de mélancolie ; car toujours les mélodies des sociétés naissantes sont plaintives, comme pour ressembler à des vagissements. Depuis quelque temps ils s'essaient à l'opéra.

La Vie pour le Czar, de Glinka, est d'une originalité précieuse, leur première œuvre d'art, peut-être, qui n'ait rien imité. La science y revêt une forme si naïve et si populaire; c'est, comme poëme et musique, un résumé si fidèle de tout ce que la Russie a souffert et chanté; elle y retrouve si bien ses haines et ses amours, ses larmes et ses joies, sa nuit profonde et son aurore radieuse ; c'est d'abord une si douloureuse plainte, puis un hymne de rédemption si fiere et si triomphante, que le dernier paysan, transporté de son *izba* au théâtre, serait touché jusqu'au fond du cœur. C'est plus qu'un opéra, c'est une épopée musicale, c'est le drame lyrique rendu à la noblesse de sa destination primitive, alors qu'il n'était pas un amusement frivole, mais une solennité patriotique et religieuse. Je n'ai jamais assisté à ce spectacle sans une profonde et sympathique émotion (1). »

Les quelques lignes écrites par le correspondant de *la Gazette musicale*, l'appréciation enthousiaste d'un écrivain distingué dans *la Revue de Paris* ne suffisent pas à établir une réputation : Glinka, descendu dans un petit appartement meublé, au cinquième étage du passage de l'Opéra, pouvait se promener sur le boulevard des Italiens, isolé comme le dernier des provinciaux débarqués d'hier, et avec toute l'indépendance d'allures qu'un incognito absolu permet aux étrangers. N'ayant nullement l'habitude de chercher à diriger les événements, se laissant aller, avec son insouciance naturelle, aux hasards de l'existence, il négligea, durant les premiers temps de son séjour, l'objet sérieux de son voyage, et s'oublia quelque peu dans les délices du petit théâtre Chantereine. Heureusement des amis de Pétersbourg survinrent, et l'ar-

(1) *Une année en Russie*, lettres à Saint-Marc Girardin, par Henri Mérimée, cousin du sénateur académicien, comme lui archéologue et philologue, et de plus amateur éclairé de musique.

rachèrent à son oisiveté. Un secrétaire de l'ambassade le présenta à Berlioz. Celui-ci méditait déjà son voyage au pays des roubles. Il accueillit Glinka avec une extrême courtoisie. Il le recevait chez lui trois fois par semaine, et dans de longues et familières causeries, le compositeur méconnu déployait en faveur de l'étranger toute la séduction d'une conversation brillante et d'un esprit endiablé.

Dans l'hiver de 1845, Berlioz organisa au cirque des Champs-Elysées une série de concerts-festivals, où il dirigeait un orchestre de cent soixante instrumentistes, et un chœur de deux cents chanteurs. Il fit à Glinka l'honneur d'admettre quelques-uns de ses morceaux parmi ceux qu'il fit exécuter. Le programme du concert du 16 mars annonçait :

Première partie :

Ouverture du *Spectre*.	SCHNEITZHŒFFER.
Rondo de l'opéra *la Vie pour le Tsar*, chanté par Mme Soloviewa (née Verteuil).	GLINKA.
Prière de *Moïse*.	ROSSINI.
Dies iræ et *Tuba mirum*, de la messe des morts	BERLIOZ.
Grand air de danse composé sur des thèmes du Caucase et de la Crimée dans l'opéra russe *Rousslan et Ludmila*	GLINKA.

Le dimanche 6 avril, entre des fragments d'un nonetto de Félicien David et le scherzo de la reine Mab de son *Roméo et Juliette*, Berlioz faisait exécuter de nouveau la cavatine et le rondo de *la Vie pour le Tsar*.

Quatre jours après, le jeudi 10 avril, à huit heures du soir, Glinka donnait lui-même un concert au bénéfice de l'Association des artistes musiciens, fondée deux ans auparavant par le regretté baron Taylor. Il avait engagé pour cette

séance, qui avait lieu à la salle Herz, l'orchestre des Italiens avec son chef Tilmant. Toute la colonie russe répondit à l'appel du compositeur ; la réunion fut des plus brillantes : les diamants et les fleurs ruisselaient. Le programme comprenait, outre plusieurs morceaux de chant, la cracovienne de *la Vie pour le Tsar*, la marche de Tchernomor dans *Rousslan et Ludmila*, et un scherzo-fantaisie en forme de valse. La recette fut de quinze cents francs.

Glinka rend compte, dans la lettre suivante à son ami Koukolnik, de l'effet produit par ces différentes exhibitions, et des résultats généraux de son voyage à Paris.

A Nestor Koukolnik.

Paris, le 15 avril 1845.

. . . .

Le hasard m'a mis en rapport avec quelques personnes agréables, et j'ai trouvé à Paris des amis, en petit nombre, il est vrai, mais sincères et pleins de talent. La plus précieuse connaissance que j'y aie faite est, sans contredit, celle d'Hector Berlioz. Apprendre à connaître ses œuvres, si décriées par les uns, si admirées des autres, était l'un des principaux objets que je me proposais en venant à Paris. La fortune m'a pleinement favorisé ! Non seulement j'ai entendu de la musique de Berlioz dans des concerts et même dans des répétitions, mais je suis entré en relations étroites avec ce compositeur, à mon sens le premier de notre époque (dans son genre, bien entendu), et je suis devenu son ami, autant que c'est possible avec un caractère aussi excentrique que le sien. Or, voici mon opinion à son sujet.

Dans le domaine de la fantaisie, personne n'a des inventions aussi colossales ; et ses combinaisons ont, entre tous leurs mérites, celui d'être entièrement nouvelles. Largeur dans l'ensemble, abondance dans les détails, tissu harmonique serré, instrumentation puissante et inouïe jusqu'à ce jour, tels sont les caractères de la musique de Berlioz. Dans le drame, entraîné par son tempérament fantaisiste,

il sort de la situation, manque de naturel et tombe dans le faux. Voici, parmi les morceaux que j'ai entendus de lui, ceux que je préfère : l'ouverture des *Francs-Juges*, le scherzo de la reine Mab de *Roméo et Juliette*, la marche des pèlerins de *Child-Harold*, et aussi le *Dies iræ* et le *Tuba mirum* de la Messe des morts (1). Toutes ces pages ont produit sur moi une impression que je ne puis décrire. J'ai en ce moment chez moi quelques manuscrits d'œuvres inédites de Berlioz, que j'étudie avec un plaisir sans mélange.

J'ai communiqué à Heindrich mon opinion sur la Société des concerts du Conservatoire ; il a dû te la transmettre. J'y ai entendu l'autre jour la *Symphonie pastorale*. C'était bien, c'était trop bien, à mon avis. L'orchestre souligne chaque détail avec un tel raffinement et une telle affectation de nuances, que l'effet d'ensemble en est diminué (2).

Les affiches et les journaux que je t'ai envoyés t'ont mis au courant de mes débuts à Paris. Voici quelques détails là-dessus.

Dans le troisième concert de Berlioz, l'air SPOLIE TCHISTOÏE a été très applaudi. La Soloieva commença un peu bas, mais elle se remit bientôt. Ma *Lesguienne*, qui est écrite, comme tu sais, pour deux orchestres, arrangée pour un seul — qui à la vérité était énorme, — a perdu beaucoup de son effet. Est-ce la faute de cet arrangement, ou de l'exécution, qui n'a pas été parfaite ? Le succès a trompé mon attente et celle de Berlioz, qui aime fort ce morceau et l'avait choisi de sa main.

Dans le quatrième concert, la Soloieva chanta beaucoup moins bien, et dans celui que j'ai donné à la salle Herz, elle perdit si bien la tête au milieu du duo des *Puritains*, qu'elle dut renoncer à reparaître dans les numéros suivants. Marras rétablit la situation en venant chanter, en dehors du programme, la cavatine de l'*Elisire d'amore*, ce qu'il fit à merveille. Les cinquante-deux musiciens de l'orchestre du Théâtre-Italien ont fort bien marché. Mes morceaux ont reçu un bon accueil, surtout le scherzo en forme de valse. On le joue partout ; on chante aussi beaucoup ma romance *il Desiderio*.

(1) Berlioz n'avait pas encore donné *la Damnation de Faust*, ni *l'Enfance du Christ*.

(2) Répétons ici que nous n'entendons pas endosser des opinions contestables à plus d'un égard. Nous ne faisons que transcrire ; traducteur fidèle, nous n'omettons rien d'important.

Les essais de traduction n'ayant pas réussi, j'ai dû me réduire à ces morceaux insignifiants. Mais outre que dans les concerts il fallait une musique qui pût être comprise à la première audition, je ne désirais pas débuter ici autrement qu'avec des morceaux écrits en Russie et pour la Russie.

Je puis dire que j'ai obtenu un succès d'oiseau de passage for important pour moi. Berlioz, Herz et d'autres ont lu mes partitions. Il a paru dans *les Débats* un énorme article de Berlioz qui te prouvera que mon amour-propre d'auteur doit être pleinement satisfait.

En somme je suis très content de mon voyage. Paris est une ville merveilleuse. La variété des jouissances intellectuelles y est inépuisable, et je ne me souviens pas dans mon existence d'une période plus agréable que les derniers mois que j'ai passés ici.

Au point de vue artistique, l'étude des compositions de Berlioz et la connaissance du public parisien m'ont conduit à des conclusions importantes. J'ai résolu d'enrichir mon répertoire de quelques morceaux de concert pour orchestre, — et si mes forces me le permettent, j'en écrirai beaucoup, —qui prendront la forme de *Fantaisies pittoresques*. Jusqu'à présent deux genres bien divers se partageaient la musique instrumentale : les quatuors et symphonies, qui, appréciés d'un petit nombre, effrayent la masse du public par leur complexité, et les concertos, variations, etc., qui fatiguent l'oreille par le manque de suite et le sentiment qu'a l'auditeur de la peine que prend l'exécutant. Il me semble qu'on peut arriver à concilier les exigences de l'art avec les besoins de notre époque, et, en mettant à profit les perfectionnements apportés à la fabrication des instruments et à l'exécution musicale, écrire des morceaux également agréables aux connaisseurs et au gros public.

Je me suis déjà mis à l'œuvre. Je fais une *coda* pour ma marche de Tchernomor. Ce fragment a beaucoup plu ici, mais une *coda* y est nécessaire.

En Espagne, l'originalité des mélodies locales me sera d'un grand secours pour les fantaisies que j'ai en tête. Je verrai sur les lieux s'il est possible de composer un opéra dans le genre espagnol. En tous cas, je m'efforcerai de traduire mes impressions par la musique.

Paris n'était qu'une étape dans le voyage de Glinka. Il avait envie de voir l'Espagne, et son désir avait encore été accru par le départ de Liszt pour ce pays. Il se préparait depuis longtemps à une excursion par-delà les Pyrénées; dès les premiers jours de son arrivée à Paris, tandis que le soir il allait au théâtre avec des modistes ou faisait le bézigue des mères d'actrices, ses matinées étaient employées à apprendre l'espagnol. Il avait fait dans cette étude de rapides progrès, et le 1er juin 1845, *la Gazette musicale* insérait la note suivante :

« M. de Glinka, compositeur russe, dont la musique élégante et le style distingué ont conquis une belle place dans l'opinion des connaisseurs, vient de partir pour l'Espagne; il va, dit-on, en étudier la physionomie musicale, et s'inspirer du génie castillan et andaloux pour rapporter à Paris, le printemps prochain, plusieurs fantaisies instrumentales empreintes du caractère espagnol. »

Avant d'aller plus loin, constatons l'opinion émise par Berlioz sur les œuvres de Glinka, qu'il avait lues avec soin dans les partitions d'orchestre. Un feuilleton tout entier du *Journal des Débats* (16 avril 1845) fut consacré au musicien russe. Ce travail a été réimprimé sous forme de brochure en Italie, à l'occasion des représentations de *la Vie pour le Tsar* données en 1874 au théâtre Dal Verme de Milan. Après quelques considérations générales sur le goût du public parisien, Berlioz donne une rapide biographie de Glinka.

« En 1831, dit-il, je me rencontrai avec lui à Rome, et j'eus le plaisir d'entendre à l'une des soirées de M. Vernet, notre directeur, plusieurs chants russes de sa composition délicieusement chantés par Ivanof, et qui me frappèrent par

un tour mélodique ravissant et tout à fait différent de ce que j'avais entendu jusqu'alors. »

Puis le critique des *Débats* raconte les circonstances qui accompagnèrent les représentations de *la Vie pour le Tsar* et de *Rousslan et Ludmila*, et il ajoute :

« Le talent de Glinka est essentiellement souple et varié; son style a le rare privilège de se transformer à la volonté du compositeur, selon les exigences et le caractère du sujet qu'il traite. Il peut être simple et naïf même, sans jamais descendre à l'emploi d'aucune tournure vulgaire. Ses mélodies ont des accents imprévus, des périodes d'une étrangeté charmante. Il est grand harmoniste, et écrit les instruments avec un soin et une connaissance de leurs plus secrètes ressources qui font de son orchestre un des orchestres modernes les plus neufs et les plus vivaces qu'on puisse entendre. »

IX

SÉJOUR A VARSOVIE. — SECOND VOYAGE A PARIS. — RETOUR PAR BERLIN ET DERNIER SÉJOUR A SAINT-PÉTERSBOURG. — VOYAGE ET SÉJOUR A BERLIN. — MORT DE GLINKA.

Nous ne suivrons pas Glinka dans son voyage en Espagne. Il en rapporta, — c'est le seul fait qui nous intéresse — deux fantaisies pour orchestre : la *Jota aragonesa* et *Une Nuit à Madrid*. Ces deux productions sont assez connues pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en faire l'analyse.

A partir de ce moment, nous l'avons dit, Glinka travaille peu. Le plus clair de son bagage, durant cette dernière période, est la *Kamarinskaia*, curieuse fantaisie sur des motifs populaires russes. Des souffrances physiques continues, une apathie invincible, mêlée d'excitation nerveuse, une humeur hypocondriaque, une instabilité perpétuelle et un constant désir de voyager font de son existence artistique, à cette époque, une série d'efforts inutiles, de projets sans suite et de velléités sans résultat. En 1848, nous le trouvons à Varsovie, où il lui arriva une aventure qui faillit avoir des suites fâcheuses. Sortant un jour de chez lui avec son compagnon Pedro, il rencontra le prince Paskiévitch, gouverneur de la ville. C'est ce général fameux par sa victoire d'Erivan, qui lui valut le surnom d'Erivanski, et par la prise de Kars, opérée « avec des boulets d'or », diplomate écouté qui disait : « La question d'Orient est une boite dont le couvercle est à Vienne. »

Il se promenait à cheval, raconte Glinka, suivi d'une escorte de Cosaques. J'ôtai mon bonnet en le voyant, mais Pedro, qui ne connaissait pas le prince, le regarda sans le saluer. Sur quoi le Sérénissime se précipite sur nous, et manque de me renverser. Cela m'enragea, et l'on comprend que, peu soucieux de m'exposer à de nouvelles explosions d'une colère aussi peu retenue, je fis ce que je pus pour quitter Varsovie. Mais j'étais malade, et ne pouvais voyager : je restai encore quelque temps. Le prince ayant, dans cet intervalle, appris qui j'étais, voulut réparer son acte de brutalité. Il m'invita plusieurs fois à dîner, et me fit toujours le meilleur accueil, me plaçant à côté de lui et me versant du vin de Kakhétie, qu'il savait que j'aimais beaucoup. Quelquefois il me priait de diriger son orchestre.

En 1852, Glinka part de nouveau pour l'Espagne ; mais il s'arrête au pied des Pyrénées et se replie sur Paris, où il reste jusqu'à la déclaration de guerre entre la France et la Russie.

L'endroit qu'il visita le plus, durant ce second séjour parmi nous, fut le Jardin des Plantes. Il était quelque peu dégoûté de ses semblables, et estimait sans doute que ce qu'il y a de meilleur dans l'homme c'est le singe. Un jour, rentrant de la promenade, il trouve Meyerbeer qui l'attendait, causant avec Pedro dans la cour de l'hôtel. Les deux artistes restèrent longtemps ensemble : Glinka était alors dans toute la ferveur de son culte gluckiste. Il n'avait jamais vu jouer aucun opéra de son dieu, et demandait naïvement si Gluck produit de l'effet à la scène.

« C'est là, lui répondit Meyerbeer, là surtout qu'il est grandiose... Voulez-vous vous en convaincre ? Je vais écrire à Berlin, et je demanderai au directeur du Théâtre Royal de jouer pour vous, au moment où vous passerez, un opéra de Gluck. Il y en a quatre qui sont toujours sus et que l'on peut mettre à la scène du jour au lendemain. Vous choisirez, et direz ce qu'il vous plaît d'entendre d'*Alceste*, d'*Armide*, ou des deux *Iphigénie*. »

Meyerbeer tint parole. Retournant dans son pays, Glinka s'arrêta à Berlin, rendit visite au directeur du théâtre, et manifesta le désir de voir *Armide*, qui fut donnée à son intention, avec l'approbation du roi.

L'effet de cette musique sur la scène dépassa mon attente. La scène en *D dur* dans le jardin est enchanteresse, séduisante au possible. Le troisième acte est grandiose... Mme Kœster remplit fort bien le rôle d'Armide : elle chantait juste et jouait fort bien. L'orchestre s'acquitta de sa tâche avec correction et simplicité. L'ensemble était plus que satisfaisant. En fait de décor, j'admirai la reproduction d'un paysage de Claude Lorrain. C'était la soixante-quatorzième représentation de ce chef-d'œuvre. La salle était pleine.

Glinka entend aussi à Berlin, chantée par le Singverein, la *Mort de Jésus*, oratorio assez faible de Graun ; puis il va retrouver sa sœur, Mme Schestakof, passant l'hiver à Saint-Pétersbourg, et la belle saison à Tsarskoïecelo, à la campagne. C'est là qu'il écrit ses *Mémoires*. Il ébauche un opéra, *la Bigame*, auquel il renonce bientôt, et le 27 avril 1856, quitte une dernière fois la Russie pour aller à Berlin. Le voisinage du couvent de Saint-Serge lui avait donné occasion d'écrire un ECTENIA NA OBIEDNI (*Kyrie Eleison*) à trois voix, et avait attiré son attention sur la musique religieuse. C'est pour étudier à fond les tonalités du chant ecclésiastique qu'il voulut aller retrouver Dehn. Il passa dix mois à Berlin, paisible et content. Deux lettres qu'il écrivit de cette ville racontent l'essentiel de ce séjour dans la capitale de la Prusse.

Au docteur Heidenreich, à Saint-Pétersbourg.

Berlin, 26/14 juillet 1856.

Cher et bon ami Louis Andreïevitch,

Tu ne m'en voudras pas si après l'envoi de ma carte de visite je viens t'importuner quelques instants, et te décoche ces quelques lignes.

Causons d'abord affaires ; je te parlerai ensuite de moi.

Il est probable que je vais *débuter* comme compositeur à Berlin. Tout le monde est gagné à cette idée; Meyerbeer lui-même y pousse fortement. J'aurais voulu entrer dans cette nouvelle carrière avec la *Polonaise* que j'ai composée pour le couronnement de LL. MM. II. Tu peux te figurer ce que ce sera : un excellent orchestre de 80 musiciens : 12 premiers violons, 12 seconds, 10 altos, 7 violoncelles et autant de contrebasses. Pourquoi refuser de tenter l'expérience ?

Donc, si tu m'aimes comme autrefois, sois assez bon pour vouloir prendre, le plus tôt possible, les dispositions suivantes

En face de chez toi, perspective Newski, se trouve le magasin de musique de Vasili Dénotkine. Je lui ai fait don de ma *Polonaise;* il ne peut me refuser une copie de la partition d'orchestre, d'autant plus que, tu le sais, je ne fais nul commerce de mes œuvres, et si ma *Polonaise* a du succès ici, c'est lui qui en tirera profit : je la lui ai donnée et ne la donnerai pas à un autre. Sois assez bon pour aller la lui demander. Les frais de copie et d'envoi lui seront remboursés par ma sœur, L. I. Schestakof. Mon adresse est Marienstrasse, nº 6.

Maintenant, deux mots sur ma personne.

Je suis heureux ici à un point que je ne saurais dire. L'Allemand est décidément une excellente institution, bonne et consciencieuse (*accuraté*). Il me revient tout à fait. Je pourrai donc, si Allah le permet (*si Dios quiero*), vivre ici tranquille.

J'ai failli tomber entre les griffes d'un vilain homœopathe, qui sévit dans ces parages sous le titre de *geheimrath* (conseiller secret). Il m'a régalé de triomphants globules de belladone. Naturellement, je l'ai quitté, et me suis confié à un médecin dans ton genre, cher ami, de ceux que j'appelle des allopathes cultivés. Le moins de médecine possible, et le plus d'exercice qu'il se peut, voilà, je crois. le régime qui me convient. Je fais tous les jours quelques verstes à pied. Je travaille beaucoup avec mon maître Dehn . . . .

Ton ami dévoué,

MICHKA.

La lettre suivante est la dernière qu'ait écrite Glinka. Elle est adressée à Mme Schestakof, et datée du 27/15 janvier 1857.

Je me hâte de t'annoncer deux bonnes nouvelles. Premièrement, tu recevras bientôt des mains de V.-P. Polissadof, aumônier de notre ambassade à Berlin, et à qui je l'ai remis pour toi, un petit coffret en bois de cyprès incrusté de nacre, contenant deux mouchoirs de soie. Tu le donneras à ta fille Olia. Dis-lui que je me souviens d'elle et que je l'aime. Elle verra à sa majorité, si je vis jusque-là, qu'elle a en moi un bon parent.

La seconde nouvelle est celle-ci. Le 21 janvier on a chanté à la cour royale le trio de *la Vie pour le Tsar*. Mme Wagner, qui tenait la partie de Petrova, est une excellente artiste, très aimée du public. Elle était bien en voix. Meyerbeer dirigeait : c'est un excellent *Capellmeister* à tous les points de vue. Pour comprendre l'importance de ce fait, il faut savoir que c'était là un concert unique, de grand gala. Il y avait près de sept cents personnes, dont les habits étincelaient, couverts d'or et de diamants. Si je ne me trompe, je suis le premier musicien russe à qui l'on fait un tel honneur. Je t'envoie une lettre de Meyerbeer (1) et des articles de journaux relatifs à cet évènement.

Ton fidèle ami et frère,

MICHEL.

Ce que Glinka, avec sa modestie ordinaire, omet de dire à sa sœur, c'est que les sept cents personnes chamarrées d'or lui avaient fait, après l'exécution de son trio, une véritable ovation. Qui lui eût dit que la fin de ce concert, où ce beau fragment de sa première partition avait reçu un accueil enthousiaste, marquait le terme de sa carrière ? Et pourtant

(1) Cette lettre a été égarée et n'est jamais venue entre les mains de Mme Schestakof.

le malheureux grand artiste ne quittait ce royal palais, où il s'était vu entouré, fêté, applaudi par l'élite de l'aristocratie berlinoise, que pour s'étendre sur son lit de mort. En sortant des salons trop chauffés, encore frissonnant de l'émotion de son succès, il prit froid; une fluxion de poitrine se déclara. Son organisme usé n'offrit pas une résistance sérieuse à la maladie : l'estomac ne fonctionnait plus. Michel Ivanovitch Glinka mourut le 5 février 1857, âgé de cinquante-trois ans. Le 6 février avait lieu l'enterrement, que suivirent, avec un fonctionnaire de l'ambassade russe, Meyerbeer, Beer, Dehn, un musicien russe du nom de Kachpérof, un violoniste nommé Grünwald, et le gérant de l'hôtel où Glinka était décédé. Deux dames russes assistèrent au service religieux : c'étaient les femmes des chapelains des ambassades de Berlin et de Weimar.

Selon le vœu exprimé par le défunt, on fit l'autopsie du corps. On trouva le foie démesurément grossi et l'estomac très petit. Glinka était mort de faim, n'ayant pu, pendant deux semaines, prendre aucune nourriture !

X

APOTHÉOSE. — LE TOMBEAU DE GLINKA. — LES ŒUVRES DE GLINKA.
SES MÉMOIRES. — *La Vie pour le Tsar* A PRAGUE ET A VALROSE.

Les dernières années, les derniers jours que nous venons de raconter sont remplis de tristesses. Mais l'histoire des artistes ne finit pas avec leur vie : souvent même c'est du fond du tombeau que leur esprit jette ses plus vifs rayons. Pour Glinka comme pour bien d'autres, l'apothéose commença du jour où il se fut endormi dans les bras de la mort.

Une page des *Mémoires* de Koukolnik, encore inédits, mais dont plusieurs fragments ont été publiés dans divers recueils périodiques russes, nous fera voir l'aurore de cette tardive gloire, aujourd'hui à son apogée.

La Renommée n'emboucha pas ses trompettes pour annoncer à Pétersbourg la mort de Glinka. Ceci ne m'étonna guère. Je connaissais mes patriotes russes ; je savais quelle indifférence ils avaient montrée à la mort de Carl Brulof, à telles enseignes que, hors les gazettes, personne n'avait eu l'air de s'apercevoir que nous venions de perdre l'Alexandre de la peinture : nul témoignage public d'affliction, de sympathie. En serait-il de même pour Glinka? Oui sans doute, si quelqu'un ne forçait les gens à faire leur devoir, à honorer dignement le souvenir du grand compositeur. J'écrivis à A. T. Lvof une lettre chaleureuse par laquelle je demandais que les funérailles de Glinka fussent célébrées dans la cathédrale de Kasan avec toute la solennité possible ; je faisais d'ailleurs entendre au directeur de la chapelle impériale que s'il refusait de m'aider, je

saurais trouver en dehors de lui les moyens d'atteindre mon but. Lvof se rendit à mon idée et fit un rapport au ministre. On tarda à prendre une décision, mais enfin on la prit. Le choix du ministre ne tomba pas sur Kasan, que Lvof, au reste, n'avait pas demandée, mais sur l'église de la cour de la rue Kaniouchennaïa. Puis on rédigea pour le publier un avis ainsi conçu : « Messieurs les chantres de la chapelle impériale, informés de la mort de leur *compagnon de service*, ont résolu de chanter à ses obsèques. » Cette annonce me parut inepte ; j'en fis aussitôt une autre en termes émus, que j'envoyai à Lvof, et à Panaïef, censeur. Ce malheureux faiseur d'idylles, alors courbé sous le faix des honneurs, des décorations et des crachats, jugea qu'il n'était pas convenable de parler aussi solennellement d'un simple musicien ; une rédaction de conciliation fut enfin trouvée, dans laquelle on voulait bien traiter Glinka de *remarquable compositeur*.

Le 23 février, à deux heures, l'église de la rue Kaniouchennaïa se remplissait des admirateurs du talent de Glinka. On y voyait quelques dames du grand monde, le baron M. A. Korf et le prince P. A. Viasemski. Polissadof arrivait justement de Berlin. Il avait vu Glinka le 10 janvier. Il prononça une petit discours plein de tact et de sens. Le chœur de la chapelle impériale se fit entendre : le So sviatimi ou pokoï tonna splendidement, et, pour ma part, ayant éprouvé quelque satisfaction, je rentrai chez moi à peu près calmé, en me disant qu'après tout de dignes honneurs avaient été rendus au pauvre Glinka.

En même temps, de plus jeunes amis et admirateurs de Glinka voulurent lui organiser des funérailles artistiques. Un concert eut lieu à la Société philharmonique en mémoire du compositeur, avec plusieurs de ses œuvres au programme. De la part d'Allemands c'était là chose méritoire. Mais cette manifestation présentait un tel à-propos, que les organisateurs furent largement récompensés de leur initiative. Un nombreux public vint à ce concert. Malheureusement, les cercles supérieurs de la société brillèrent par leur absence. Le prince Viasemski, déjà nommé, représenta seul l'aristocratie pétersbourgeoise.

Oh ! fuir loin d'eux ! fuir cette terre où le destin m'a jeté, et où l'on rencontre des habitants, mais pas un citoyen ! Malheureux compatriotes ! malheureux pays !

L'indifférence que le dramaturge Koukolnik signale en termes si indignés cessa enfin. Mme Schestakof ayant désiré que son frère fût enseveli à Saint-Pétersbourg, l'exhumation eut lieu à Berlin en présence de M. Engelhardt, l'un des plus fervents admirateurs du maître, et, le 21 mai 1857, les restes de Glinka entraient dans le port de Cronstadt.

Glinka repose dans le monastère de la Trinité de Saint-Alexandre-Newski. Ce monastère, un des plus célèbres de la Russie, porte le nom distinctif de *lavra*. Il y a trois *lavras* dans l'empire russe, celle de la Trinité de Moscou, celle du Saint-Sépulcre de Kief et celle de la Trinité de Saint-Alexandre Newski. Cette dernière forme à l'extrémité de la perspective Newski, sur la rive gauche de la Néva, une vaste enceinte entourée de murailles et renfermant six églises, un palais métropolitain, un cloître, un séminaire, une bibliothèque assez importante, un cimetière, enfin quelque chose qui ressemble à un jardin d'acclimatation. Des richesses considérables sont accumulées dans le trésor de l'église, et sous la crypte sont ensevelis les membres des plus illustres familles.

Dans le cimetière se voit le tombeau de Glinka, œuvre de l'architecte Ivan Ivanovitch Gornostaïef, de l'Académie des Beaux-Arts. C'est une sorte de pyramide présentant sur sa face antérieure le médaillon du compositeur, sculpté par M. Laveretski, alors très jeune, aujourd'hui devenu à son tour professeur de l'Académie. Au-dessus, une portée musicale et les premières mesures du SLAVSIA de *la Vie pour le Tsar*, que nous donnons en autographe au commencement du présent volume. C'est M. Vladimir Stassof qui a eu l'idée d'inscrire sur le marbre funéraire le thème d'une des plus magnifiques pages qui soient sorties de la plume du musicien national.

Plus tard, on songea à élever un monument à Glinka dans son pays de naissance et d'origine, à Smolensk. Une souscription publique fut ouverte à cet effet, au profit de laquelle

le Cercle des artistes donna un grand concert dans la salle des réunions de la noblesse. Ce concert, dit un écrivain russe, fut une véritable *trisna* (1) triomphale en l'honneur de l'artiste de génie qui en était l'occasion. M. Balakiref, l'un des amis les plus méritants de Glinka, le dépositaire de sa pensée et des derniers efforts de son génie, conduisait l'orchestre. Le programme était entièrement composé de morceaux de Glinka. Le buste du maître fut couronné sur la scène par Pétrof, aux applaudissements du public. On eût dit qu'en cet instant solennel l'âme de la patrie se révélait et, par les mille voix de la foule, saluait un de ses plus glorieux fils.

Ainsi, les grands créateurs poursuivent leur voie au milieu de l'indifférence et parfois de la haine; les triomphes posthumes qu'on leur décerne sont-ils une réparation suffisante des injustices qu'ils ont subies durant leur vie? *Alas! poor Yorick!* s'écrierait Berlioz.

Abandonné pendant une quinzaine d'années, l'opéra *Rousslan et Ludmila* a été repris au théâtre Marie, avec un succès d'abord douteux, mais qui a toujours été s'affermissant et grandissant. Il a atteint sa deux-centième représentation, et excite un enthousiasme de plus en plus vif.

Les *Mémoires* de Glinka ont été publiés en 1870. Ils s'arrêtent, comme on peut le deviner en se rapportant à la biographie du maître, à l'année 1854. Ils ont paru complétés pour les trois dernières années par Mme Schestakof, qui trace de son frère le portrait suivant :

Mon frère était une nature naïvement enfantine, tendre, délicate, affectueuse. Il était bien un peu capricieux et enfant gâté : il fallait lui céder en tout. Cependant s'il avait des torts, il s'empressait de les reconnaître et de les réparer. Il n'a jamais oublié un

(1) *Trisna*, jeux solennels qui, dans les mœurs de l'ancienne Russie, se donnaient sur la tombe des guerriers. Ils consistaient surtout en luttes et pugilats.

service, un bon procédé. Rien n'ébranlait son cœur, ni les discussions de famille, ni les conversations de cercles où le hasard l'amenait. On ne peut dire qu'il eût du désordre : mais il était incapable de diriger ses affaires; ce qui regardait le ménage lui était surtout insupportable. Ses défauts étaient une susceptibilité et une défiance excessives. Il craignait tellement la mort qu'il était ridicule de prudence, et se gardait des moindres choses qui lui paraissaient nuisibles. La plus petite indisposition l'effrayait comme une chose grave. Il se soignait lui-même à l'homœopathie, et avait toujours chez lui une petite pharmacie contenant les remèdes les plus nécessaires. Suivant les principes d'Hahneman, il craignait les parfums, les odeurs, le camphre surtout, qu'il regardait comme un poison. Les épices et les aromates étaient bannis de ses aliments. Du moins il le croyait ainsi : en réalité, la cuisinière ne se gênait pas pour en introduire dans les mets servis sur la table de famille. Un jour, Glinka ayant trouvé dans son potage une feuille de laurier, il la posa sur le rebord de son assiette, en disant : « Je n'aime le laurier ni sur ma tête, ni dans ma soupe. »

Dès que son frère avait été mort, Mme Schestakof, soucieuse de sa gloire, avait fait graver à Leipzig la partition d'orchestre de quatre morceaux importants : les ouvertures de *la Vie pour le Tsar* et de *Rousslan et Ludmila, la Jota aragonesa, Une nuit à Madrid* (ou *Recuerdos de Castilla*), dédiés à Meyerbeer, Berlioz, Liszt et Dehn. Dans la même année, chez le même éditeur paraissaient, aux frais de M. Engelhart, dix-sept romances de Glinka, avec textes russe, allemand et italien. Ce recueil était dédié à Mme Viardot, pour qui le maître avait toujours eu une prédilection marquée. Dans une de ses lettres datées de Paris, il dit avoir entendu les plus fameuses *prime donne* du Théâtre-Italien, et il ajoute : « Tout cela ne vaut pas notre petite colombe Viardot. »

La partition d'orchestre de *Rousslan et Ludmila* a été gravée, il y a quelques temps, par les soins de Mme Schestakof; elle forme deux grands volumes d'une édition superbe. Dans

quelques morceaux, on se le rappelle, une bande militaire s'ajoute à l'orchestre. Les parties de ces instruments supplémentaires n'existaient plus ; on n'en avait qu'une réduction placée par Glinka au haut des pages de sa partition. Ce travail a été refait par M. Rimsky-Korsakof. Ce n'est pas tout : beaucoup de ces morceaux exigeant un grand développement de forces instrumentales, on a voulu cependant mettre l'ouvrage à la portée des théâtres secondaires qui voudraient le monter. M. Balakiref a réécrit pour petit orchestre un assez grand nombre de pages, des plus importantes : on trouve cette utile réduction à la fin du second volume. M. Liadof s'est joint à MM. Balakiref et Rimsky-Korsakof pour les révisions et corrections nécessaires.

La Vie pour le Tsar, actuellement en préparation, paraîtra dans le même format et avec les mêmes soins ; en attendant, Mme Schestakof a fait réimprimer et publié chez Jurgenson, à Moscou, *la Jota aragonesa* et *Recuerdos de Castilla ;* l'édition de de ces fantaisies, comme celle des opéras, est remarquable par le luxe du papier et de l'impression.

Parmi les romances de Glinka, les plus célèbres sont : *la Revue nocturne*, *l'Alouette*, *Adieu aux camarades*, *le Toast*, *le Golfe de Finlande*, *la Cavatina*, *le Bolero*, *le Doute*, *la Berceuse*, etc.

C'est après avoir déchiffré ces romances que M. Comettant écrivait : « Je n'ai lu aucune des biographies qui ont été publiées sur Glinka; pourtant, je dis en chantant ses mélodies qu'il était bon, généreux, intelligent et honnête. »

Il ne faudrait cependant pas chercher dans ces petits ouvrages une originalité bien tranchée. La formule italienne domine dans la plupart des mélodies séparées de Glinka; quelques-unes paraissent imprégnées du sentiment de Schubert. Au nombre de ces dernières, les lecteurs du *Ménestrel* connaissent celle intitulée *Marguerite au rouet*, que Francis Planté a transcrite pour eux avec ce soin, cette conscience

que l'éminent virtuose apporte à tout ce qu'il fait, lui dont Rubinstein a dit : « On peut regarder son jeu à la loupe, il est sans défaut. »

D'autres romances de Glinka ont eu les honneurs de transcriptions et de paraphrases dont Henselt et Liszt sont les auteurs. Ce dernier, alors qu'il dirigeait les célèbres concerts de Weimar, a fait souvent exécuter la *Jota aragonesa* et les ouvertures du maître qui a fondé l'école russe.

Il nous reste à parler des représentations des opéras de Glinka hors des frontières de Russie. C'est Prague, ville musicale par excellence, qui a connu la première *la Vie pour le Tsar* et *Rousslan et Ludmila*. Ces deux ouvrages y ont été joués l'un le 29 août 1866, l'autre le 16 février 1867, mais non point pour des motifs politiques, ainsi que le dit M. Cui dans son histoire de *la Musique en Russie*. Le Théâtre national tchèque ou bohémien (*Bœhmisches Landestheáter*) a été fondé pour étudier et faire connaître les productions de la littérature slave; on y joue des drames polonais et russes traduits en bohémien. Dès que la musique était admise sur un pareil théâtre, Glinka devait y avoir la première place. Si le panslavisme est au fond de tout cela, nous l'ignorons. Ce qui est certain, c'est que le public bohémien a fait aux deux opéras du compositeur russe l'accueil le plus favorable; ils se sont maintenus au répertoire, et le 10 octobre 1879, *Rousslan et Ludmila* était encore joué et applaudi à Prague.

Nous avons eu occasion de dire que *la Vie pour le Tsar* avait été donnée à Milan il y a quelques années. C'est la princesse Gortchakoff qui eut l'initiative de cette manifestation artistique; une femme poète, Carlotta Ferrari, traduisit le livret en italien. *La Vie pour le Tsar* fut bien reçue et eut un nombre respectable de représentations consécutives; mais depuis, cet opéra n'a pas reparu au théâtre Dal Verme, ni sur aucune autre scène de l'Italie.

Il a cependant été monté de nouveau sous sa forme italienne, mais en France. Si nous étions plus riches en théâtres lyriques, et si tant de talents français n'attendaient pas dans la coulisse leur tour d'entrer en scène, on pourrait s'étonner qu'une œuvre aussi célèbre que *la Vie pour le Tsar* soit restée lettre morte pour le public parisien. Mais la situation de l'art musical dans notre pays est depuis longtemps connue : n'insistons pas sur ses tristesses. Ce n'est donc pas à Paris que la France a pu accueillir l'opéra de Glinka, mais dans ce bienheureux comté de Nice, pays béni, suspendu entre le bleu du ciel et le bleu de la mer, et qui, baigné d'un air léger, d'un chaud soleil et d'une éclatante lumière, semble un coin détaché du paradis terrestre. A un kilomètre de Nice, dans une magnifique villa, un riche amateur, sujet russe quoique son nom ait une physionomie allemande, M. von Derwies, a fait construire d'abord une salle de concerts, puis un théâtre, où il a joué, entre autres ouvrages remarquables, *la Vie pour le Tsar*. Nous trouvons dans un journal de Nice du 2 janvier 1879, sous la signature Ch.-M. Domergue, un intéressant compte-rendu de cette solennité :

« La représentation de *la Vie pour le Tsar* a eu lieu cette semaine sur la scène de Valrose avec l'éclat auquel M. von Derwies nous a accoutumés. C'est un évènement musical, puisque c'est la première fois que cette œuvre considérable est entendue dans son entier en France. Nous demandons au *Monde élégant*, qui accueille nos articles, et au monde élégant qui les lit, la permission d'en parler avec un sérieux en rapport avec son importance.

. . . .

» L'ouverture de *la Vie pour le Tsar* saisit dès l'abord. Ce morceau d'une fière tournure et d'un grand style, nous a fait l'effet d'un de ces majestueux pylônes qui précèdent les temples égyptiens. Nous ajoutons qu'il a été dit par l'orchestre avec une perfection irréprochable, et que cette exécution fait le plus grand honneur à M. Muller-Berghaus, l'éminent maître de chapelle de Valrose.

» Le premier acte est presque entièrement occupé par les chœurs; ils ont été admirablement interprétés. Cet acte tout entier est splendide; on est subjugé par cet accent mâle et grandiose, par l'emploi heureux de ces anciennes tonalités dont nous parlions plus haut, ces coupes de phrases originales et ces chutes rapides et inusitées. Remarquons aussi la mise en œuvre et le travail harmonique, les imitations qui se répondent constamment dans les voix et les instruments, les procédés de la fugue employés avec un rare bonheur, la science, enfin, rendue aimable et attachante.

» Le deuxième acte nous offre, avec l'intérieur de l'« isba », l'aspect plus calme des sentiments tendres et dévoués. C'est là que les solistes ont pu se produire avec tous leurs avantages. Nous avons admiré le soprano si pur de Mlle Langer (Antonida), le timbre frais et éclatant et la méthode consommée de M. Nicolas von Derwies (Sabinine), et la voix sympathique et pénétrante de Mme Dunbar-Schultze (Vania).

» Le troisième acte est d'une beauté achevée. Cette forêt où Sussanine a égaré les ennemis qui cherchent le Czar, ce monologue où le héros de la fidélité compte les heures qui sauvent son empereur et qui le perdent; cette scène finale où Sussanine déclare que le Czar est sauvé et où il tombe percé de coups; tout cela est d'un style profond et d'un musicien de génie. M. Carpi, dans ce rôle, s'est élevé à une grande hauteur d'interprétation.

» Le dernier acte est un triomphe. Le Kremlin dans le

fond, avec ses coupoles bulbeuses et ses massives fortifications. Sur la scène, la foule qui acclame le Czar dont on voit passer le cortége. Toutes les voix, toutes les sonorités de l'orchestre se mêlent au bourdonnement solennel des cloches. C'est d'une beauté et d'une grandeur indescriptibles, et nous pouvons bien avouer à M. von Derwies que cette soirée à Valrose nous a valu une des plus fortes émotions que nous comptions dans notre vie de musicien. »



CONCLUSION

Nous avons raconté la vie de Glinka; nous avons dit quel fut le sort de ses ouvrages en Russie et à l'étranger. L'anecdote suivante donnera une idée de son influence sur les musiciens de son pays.

Dans les derniers temps de son séjour en Russie, Glinka recevait souvent la visite de Dargomijski. Ce compositeur très bien doué devait exceller surtout, selon Glinka, dans l'opéra comique. Cette appréciation ne flattait pas outre mesure l'auteur de *la Roussalka;* Glinka persistait dans son opinion, disant: « Il ne faut pas moins de talent pour réussir dans le genre léger que dans le genre sérieux; seulement il y faut un talent particulier. » Un jour, Dargomijski vint soumettre à Glinka un morceau qu'il venait de composer. Le maître crut voir dans un passage de cette pièce nouvelle une réminiscence de *Rousslan*. Il en fit l'observation à son hôte; à quoi celui-ci répondit : « Hé, mon gracieux frère, tout le monde te vole, tu le sais bien : permets donc à un ami de te *chiper* quelque chose en passant ! »

Et, en effet, Dargomijski ne s'est jamais gêné pour faire à Glinka de larges emprunts. Après la mort de Glinka, il est devenu à son tour le chef de l'école musicale russe. Dire si cette école a progressé dans ses mains et n'a pas quelque peu dévié, serait l'objet d'une nouvelle étude que nous soumettrons peut-être un jour à la bienveillance du lecteur, en priant à l'avance nos obligeants correspondants de Pétersbourg de nous excuser si nous n'étions pas d'accord avec eux.

Il ne nous appartient pas de prédire quel pourra être dans l'avenir le sort de l'école russe. S'il est vrai, comme certains artistes — non des moindres (1) — le prétendent, que nous soyons à la veille d'une complète révolution musicale ; si les modes anciens doivent rentrer en scène et détrôner la tonalité moderne, qui s'était établie sur leurs débris ; si les gammes des Orientaux doivent faire irruption dans la musique européenne, il est à croire que les Russes nous précéderont dans cette voie, habitués qu'ils sont par leurs chants populaires à toutes les bizarreries d'un système tonal dont nous avons perdu le sens et la tradition. Quoi qu'il en soit de ses destinées futures, l'école russe compte aujourd'hui des compositeurs pleins de talent, d'ardeur, de conviction ; une sève abondante monte dans ses rameaux. Il suffit de citer les noms de Sérof, Balakiref, Borodine, Moussorgski, Rimski-Korsakof, Cui, et ceux plus connus parmi nous de Rubinstein et de Tchaïkovsky, pour montrer l'importance du mouvement musical à Saint-Pétersbourg. Cette école remonte à Glinka. Il en est le fondateur, le créateur ; il est le patriarche, le père de cette nombreuse génération de musiciens. Le premier, il a eu l'idée de fouiller cette mine dont on ne connaît pas encore toutes les richesses, la mélodie populaire. Ajoutons que, grâce à une heureuse alliance d'une forme claire et d'un excellent sentiment du style expressif, il est et mérite de rester le grand classique de son pays. C'est là la raison qui nous a fait entreprendre cette étude, persuadé que c'est encore servir sa patrie que de faire connaître l'histoire des autres peuples, et d'étudier sérieusement et sans parti pris les grandes manifestations de l'art qui se produisent hors de nos frontières.

(1) Camille Saint-Saëns (*Causerie musicale*, insérée dans la *Nouvelle Revue*) ; Bourgault-Ducoudray, *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

On peut consulter deux biographies russes de Glinka: l'une de M. Vladimir Stassof, conseiller d'État actuel, attaché à la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg et ami personnel du maître (elle a été publiée par le ROUSSKI VESTNICK [*Messager russe*] en 1858, un an après la mort de Glinka); l'autre de M. Solovief et insérée dans le MOUSICALNI LISTOC de 1872. En 1868 a paru dans le ROUSSKI VESTNICK une étude critique, excellent travail de M. Hermann Laroche, également en langue russe : *Glinka et son rôle dans l'histoire de la musique.* Nous avons sous les yeux deux autres brochures dont nous traduisons les titres : *Examen détaillé de l'opéra* la Vie pour le Tsar, *dédié aux appréciateurs du talent de M. I. Glinka,* par Ratislaw (comte Tolstoï), et *Michel Ivanovitch Glinka, souvenirs,* par. A N. Strougotchikof. — A part un feuilleton de Berlioz dans le *Journal des Débats* du 16 avril 1845, M. Oscar Comettant est le premier écrivain français qui ait parlé de Glinka avec quelque développement : ses articles, publiés par la *France musicale* en 1858, ont pris place dans son volume : *Musique et Musiciens* (Pagnerre, 1862). On trouvera une analyse de la *Vie pour le Tsar*, et une appréciation du rôle de ce maître dans l'ouvrage intitulé *les Nationalités musicales* (Didier et Cie, éditeurs) de Gustave Bertrand, qui avait aussi consacré à *Rousslan et Ludmila* plusieurs feuilletons du journal *le Nord* (janvier 1874). M. César Cui, compositeur et critique de Saint-Pétersbourg, a donné à la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1878) une série d'articles sur *la musique en Russie*, dans lesquels Glinka apparaît comme personnage principal. Enfin nous-même avons eu l'occasion d'esquisser la physionomie du maître dans une étude publiée par la *Réforme* (15 septembre 1878) sous ce titre : *la Musique russe et la nouvelle École de Saint-Pétersbourg*, à propos des concerts russes du Trocadéro — Mentionnons, pour être complet, une courte brochure en italien : *Glinka*, écrite par M. Carozzi, avocat, à l'occasion des représentations de *la Vie pour le Tsar* au théâtre Dal Verme de Milan.

TABLE

FIN.

IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER. — A. CHAIX ET C[ie], RUE BERGÈRE, 20, A PARIS. — 25216-9.